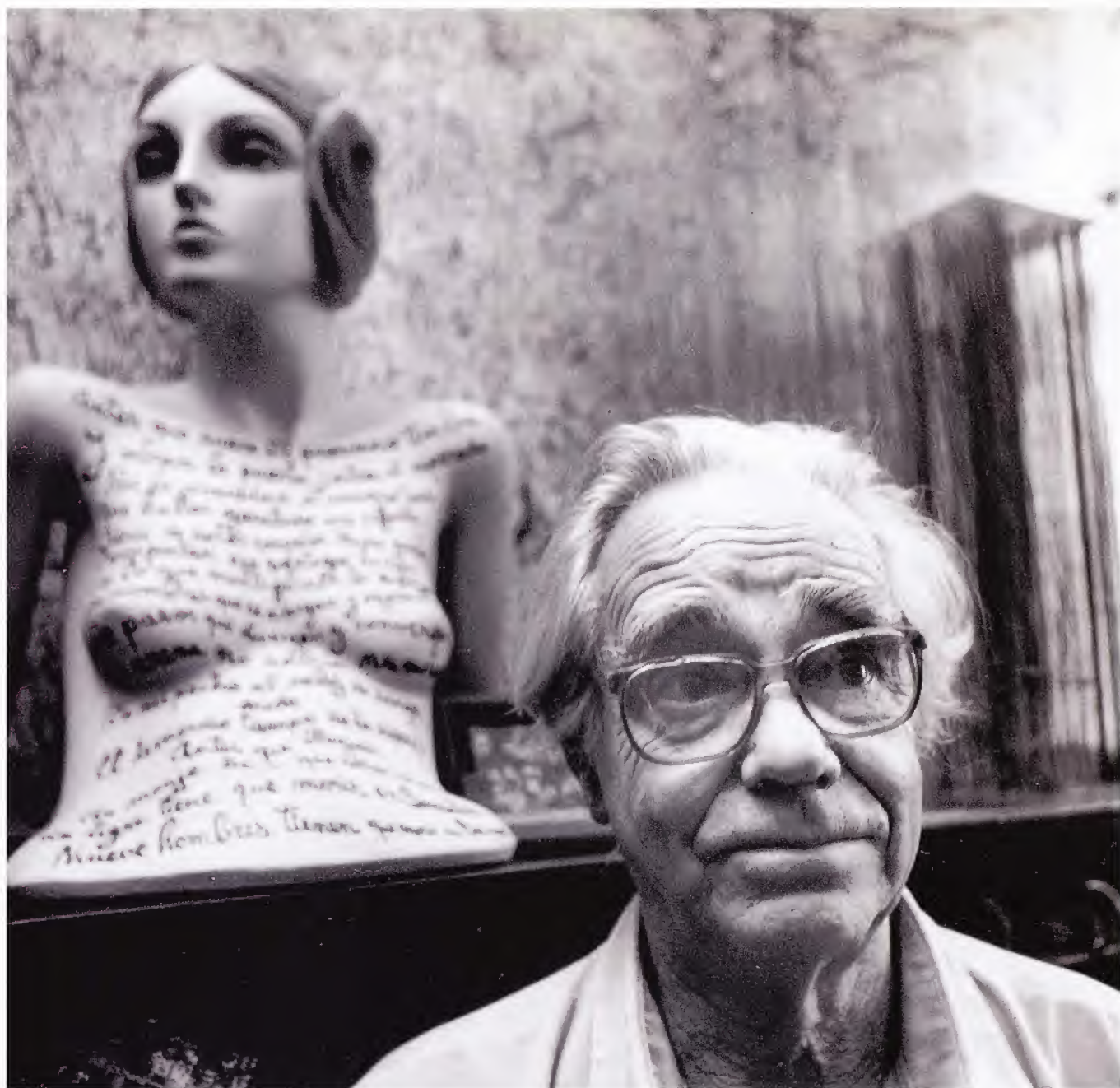


LEÓN FERRARI

OBRAS / WORKS 1976 - 2008



León Ferrari, 2002. Foto Ferdinando Scianna.

León Ferrari, 2002. Photo Ferdinando Scianna.

© Textos / Texts by

León Ferrari
Néstor García Canclini
Andrea Giunta
Adriana Malvido

Todas las obras reproducidas de León Ferrari / All works and their reproductions by León Ferrari

© Colección Alicia y León Ferrari
© Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil

© Fotografía / Photography

Gustavo Lowry
Ramiro Larraín
Loris Machado
Adrián Rocha Novoa
Alejandra Urresti
Agustín Estrada

Contraportada / Back cover

Sin título (fragmento), 2007. Delineador guta sobre tela. 70 x 50 cm
Colección Alicia y León Ferrari. Foto Agustín Estrada

Editora / Editor

Andrea Giunta

Coordinación editorial / Editorial Coordination

Editorial RM / Isabel Garcés
Museo de Arte Carrillo Gil / Azul Aquino

Cuidado de la edición / Publication supervision

Azul Aquino

Corrección de estilo / Copy editing

María Teresa González

Diseño editorial / Book design • Portada / Cover

MATEUS / Claudia Rodríguez Borja
Adriana Rodríguez Borja

Traducción / Translation

Mario Murgia

Preprensa / Prepress

Emilio Bretón

Primera edición 2008 / First Edition 2008

© Instituto Nacional de Bellas Artes / Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil
Av. Revolución 1608, Col. San Ángel
Del. Álvaro Obregón, C.P. 01000, México, D.F.

© Editorial RM, S.A. de C.V.
Río Pánuco 141, Col. Cuauhtémoc,
Del. Cuauhtémoc, C.P. 06500, México, D.F.
www.editorialrm.com

ISBN Instituto Nacional de Bellas Artes: 978-970-802-086-2

ISBN Editorial RM: 978-968-5208-90-1

ISBN RM Verlag: 978-84-92480-24-1

Impreso en / Printed in

Everbest Printing Co Ltd, 334 Huanshi Road South
Nansha, Guangdong, China
Junio / June 2008

Reservados todos los derechos. Queda prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del © Copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced in any form or by any means without the prior written permission of the © Copyright owners. Misuse of this publication is liable to prosecution.

Index

- 6 Presentation
 María Teresa Franco
- 9 León Ferrari, Form Agitator
 Andrea Giunta / Liliana Piñeiro
- 23 León Ferrari's Strange Case
 Néstor García Canclini
- 45 Interview
 Adriana Malvido
- 61 Lines, Plans, and Sound-Drawing:
 León Ferrari, São Paulo, 1979-1986
 Andrea Giunta
- 91 Texts
 León Ferrari
 - 92 Lines and Rectangles
 - 94 Birth
 - 96 The Role of Art
 - 98 Against Hell
 - 104 First Letter to the Pope. Against the Final Judgement
 - 106 Second Letter to the Pope. For a Millennium Without a Hell
 - 112 About ESMA, Hoists, and Bishops
 - 114 Images in Nevermore
 - 118 The Beginning and the End of Ecology
 - 120 Art and Power
 - 122 Christian Misogyny
- 133 Biography
- 138 Images List
- 143 Credits and Acknowledgements

Índice

- 7 Presentación
 María Teresa Franco
- 9 León Ferrari, agitador de formas
 Andrea Giunta / Liliana Piñeiro
- 23 El caso raro de León Ferrari
 Néstor García Canclini
- 45 Entrevista
 Adriana Malvido
- 61 Líneas, planos y el dibujo del sonido:
 León Ferrari, São Paulo, 1979-1986
 Andrea Giunta
- 91 Textos
 León Ferrari
 - 93 Rayas y rectángulos
 - 95 Nacimiento
 - 97 El papel del arte
 - 99 Contra el infierno
 - 105 Primera carta al Papa. Contra el Juicio Final
 - 107 Segunda carta al Papa. Por un milenio sin infiernos
 - 113 Sobre ESMA, hostias y obispo
 - 115 Imágenes en el *Nunca más*
 - 119 Principio y fin de la ecología
 - 121 Arte y poder
 - 123 La misoginia cristiana
- 133 Biografía
- 139 Lista de imágenes
- 143 Créditos y agradecimientos

León Ferrari,
agitador de formas

León Ferrari,
Form Agitator

Andrea Giunta / Liliana Piñeiro

Si algo desconcierta y deslumbra en la obra de León Ferrari es la diversidad de investigaciones que desarrolla al mismo tiempo. Fue así en los años sesenta y lo es, todavía más, en la actualidad. Mientras dibuja con delineador guta las palabras de San Alfonso explicando la eternidad del infierno, en una inmensa tela donde los textos se abigarran y la tinta con la cual escribe se extiende y chorrea hasta convertir las frases en manchas casi indescifrables, con la otra mano —o entre palabra y palabra— León anuda alambres, pega lauchas de plástico, rellena huecos con poliuretano o engarza los cristales de sus mágicas esculturas aéreas. Un recorrido por su taller es una experiencia única que nos pone en contacto con una obra compleja e impregnada de humor. Ferrari mezcla materiales y temas; citas bíblicas y poéticas; papeles, telas, alambres, videos y poliuretanos; el amor, la sensualidad, la locura de la gran ciudad, la execración de la guerra o la más desmedida crueldad disfrazada de bondad. ¶ Tan poético como polémico, León Ferrari nos seduce con la exquisitez de sus dibujos y con sus monumentales controversias. En 1965 coloca un Cristo de santería sobre un bombardero norteamericano como denuncia contra la guerra de Vietnam. Desde entonces produce una extensa obra para demostrar, de múltiples maneras, que el fundamento de la violencia en Occidente radica en sus textos sagrados. León llevó al extremo sus intentos por exterminar los tormentos que esperan a los pecadores en el infierno, pidiendo su destrucción y la abolición del Juicio Final en varias cartas dirigidas al Papa que fueron firmadas por cientos de intelectuales argentinos. Todavía aguarda una respuesta. ¶ La retrospectiva de León Ferrari realizada en el Centro Cultural Recoleta en 2004 provocó controversias que cruzaron las fronteras y colocaron su nombre en los encabezados de los principales diarios del mundo: el conjunto de la obra que desarrolla desde 1954 pudo ser entonces valorado e internacionalmente difundido. Este reconocimiento alcanzó su punto máximo cuando el jurado

If there is anything puzzling and mesmerising about León Ferrari's work, it is the diversity of his simultaneous research. This was so in the Sixties, and it is even more so now. Using a gutta outliner, he writes St. Alphonse's words about the infinity of hell on an extensive piece of fabric, where the texts bundle up and the ink he writes with runs and drips, turning the phrases into an unintelligible smudge. At the same time, and with his other hand —or in between words—, León ties wire, smears plastic mice in glue, fills holes with polyurethane, and mounts the crystals of his magical aerial sculptures. A walk around his workshop is a unique experience that brings us into contact with a complex, humour-filled type of work. Ferrari mixes materials and topics; biblical and poetical quotes; paper, fabric, wire, videos, and polyurethanes; love and sensuality, the madness of big cities, the horrors of war, or the greatest of cruelties disguised as kindness. ¶ Poetical as he is polemical, León Ferrari seduces us with his exquisite works and his monumental controversies. In 1965 he mounted a *Santero* figure of Christ on an American bomber as a denunciation of the Vietnam War. Ever since then, he has produced an enormous amount of work to show, in multiple ways, that the foundation of violence in the West lies in its sacred texts. León went to extremes in trying to eradicate the torments awaiting for sinners in hell —he solicited their destruction and the abolishment of Final Judgement in a number of letters addressed to the Pope, which were signed by hundreds of Argentinean intellectuals. He is still waiting for an answer. ¶ The León Ferrari retrospective in the Recoleta Cultural Centre in 2004 ignited controversies that crossed borders and put his name in the world's most important headlines. It was then that the bulk of his work since 1954 was finally valued and internationally acknowledged. Such attention reached its peak when the jury

de la 52 Bial de Venecia le otorgó el León de Oro a fines de 2007. El galardón consideró como valores tanto la calidad de su obra como su ética. ¶ En abril de 1982 León Ferrari realizó su primera exhibición en México, en el Museo de Arte Carrillo Gil (MACG). Entonces presentó una retrospectiva de sus dibujos desde los años sesenta y la obra que en ese momento estaba realizando: sus planos y heliografías. ¶ La exposición *León Ferrari. Obras 1976-2008* reúne trabajos que en esa ocasión donó al MACG, más una nueva selección de obras gráficas que se incorporan al acervo del Museo tras esta nueva exhibición. La propuesta es mostrar en México los desarrollos que siguieron desde esas emblemáticas heliografías, hasta sus dibujos más recientes; desde los planos enloquecidos, hasta las animaciones que realizó con Gabriel Rud de esas mismas plantas arquitectónicas, habitadas por hombrecitos y autos que se mueven en espacios domésticos y urbanos imposibles. En ellas nos sentimos como uno de sus personajes, recorriendo a toda velocidad esos espacios improbables en la vida real. ¶ La serie *Nosotros no sabíamos* (1976-1992) nos confronta con la represión en Argentina. Pasaron varios años hasta que León encontró formas para representar la violencia. En 1976, cuando todavía estaba en Buenos Aires —antes de partir con su familia a São Paulo, donde pasó los años de exilio—, pegó en hojas de papel todas las noticias publicadas en los diarios de esa ciudad sobre cadáveres atados, quemados o fusilados que aparecían en las localidades argentinas. Cuando terminó la dictadura fotocopió estas páginas, las anilló, y les puso como título *Nosotros no sabíamos*: la misma frase

at the 52nd Venice Biennale awarded him the Golden Lion in late 2007. He was presented with the award on the grounds of work quality and ethics. ¶ In April 1982, León Ferrari put together his first exhibition in Mexico, in the Carrillo Gil Art Museum (MACG). He presented a retrospective of his drawings from the Sixties as well as the works that he was then developing —his plans and heliographies. ¶ The *León Ferrari. Obras 1976-2008* (*León Ferrari. Works 1976-2008*) exhibition gathers pieces donated to the MACG, plus a new selection of graphic works that will be incorporated to the museum's collection after this new exhibition. The aim is to present in Mexico the developments that came after his emblematic heliographies, including his most recent drawings —from his hectic plans, to the animations that he did with Gabriel Rud based on the aforesaid architectural designs, which are inhabited by little men and cars moving in impossible domestic and urban spaces. In them, we feel like one of Ferrari's characters; we move at top speed across those improbable spaces in real life. ¶ The *Nosotros no sabíamos* (*We didn't Know*, 1976-1992) series compels us to face the Argentinean repression. Only after several years did León find the way to depict that violence. In 1976, while still in Buenos Aires —and before leaving with his family for São Paulo, where he spent a number of years in exile—, he glued on paper sheets all articles published in that city about tied, burnt, or shot bodies appearing in Argentinean localities. When the dictatorship ended, Ferrari photocopied those newspaper articles, bound them together, and entitled them *Nosotros no sabíamos* (*We Didn't Know*), the very phrase that many people uttered when the existence of hundreds of concentration camps in Argentina was revealed. It was a time of torture, death, and disappearing people. Then, everybody knew. They knew about the alliances between dictators and church hierarchs, confessors and mind appeasers who absolved the soldiers that threw living bodies off airplanes over the River Plate. ¶ In the *collages for Nunca más* (1995) —a report of the *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* (*National Commission for the Disappeared*, CONADEP) on the Argentinean dictatorship, published in 1985— Ferrari juxtaposes Argentinean and Nazi soldiers, popes and archbishops.

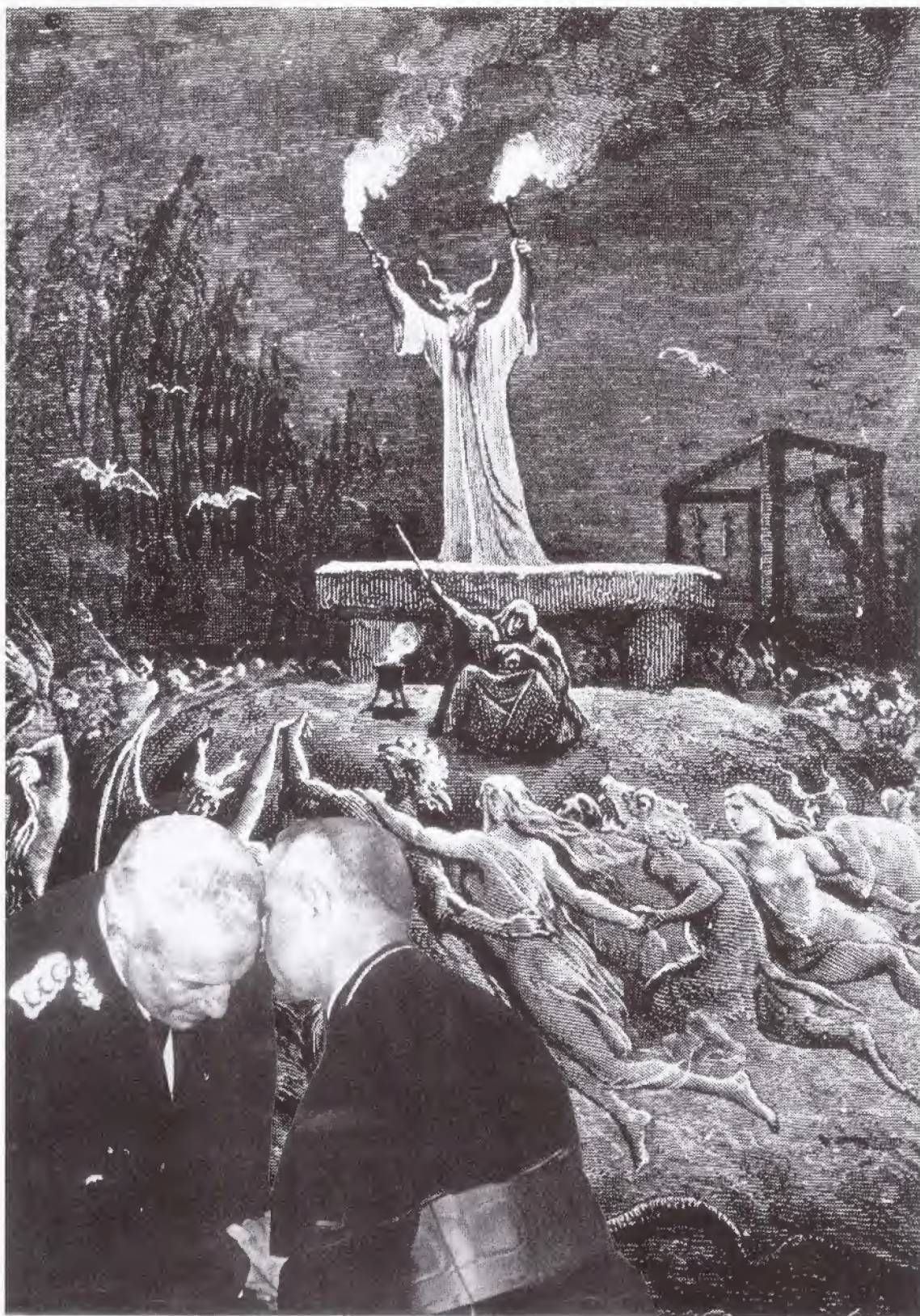
que muchos repetían al tiempo que se revelaba la existencia de cientos de campos de concentración en el país, la tortura, la muerte y las desapariciones. Entonces, todos sabían. Sabían de la alianza entre los dictadores y la jerarquía de la Iglesia, los confesores, tranquilizadores de conciencias, que liberaban de pecado a los militares que arrojaban cuerpos vivos desde los aviones en el Río de la Plata. ¶ En los *collages* para el *Nunca más* (1995) —informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) acerca de la dictadura, publicado en 1985— Ferrari yuxtapone militares argentinos y nazis, papas y arzobispos. La inmoralidad de una alianza prolongada. En *L'Osservatore Romano* (2000-2001) aproxima los títulos del diario del Vaticano con imágenes reveladoras: “Los jóvenes cristianos deben estar dispuestos a dar la vida por su fe, como los apóstoles y los mártires” anuncia el periódico, y León pega una foto de los jóvenes militares argentinos entre los que destaca el genocida Astiz. ¶ Y luego el goce del dibujo, de la línea sensual y libre que se desplaza por el espacio. La línea que es sólo un recorrido sobre el plano, un sendero placentero que cruza de punta a punta la superficie de la tela o que se abigarra en los textos que describen el infierno o el fin del Edén (como en *Principio y fin de la ecología*). Transcripciones casi ilegibles de las descripciones de quienes dicen que vieron el infierno y que copia con todo detalle sobre sus grandes telas, para que, una y otra vez, conozcamos el espanto y la crueldad de esos textos supuestamente bondadosos. ¶ La exposición reúne también una selección de sus más recientes poliuretanos. Esculturas que comenzaron cuando retomó los alambres anudados (2004-2005) y descubrió esa resina, esa espuma colocada con aerosol que se ensancha en formas que lo sorprenden. Un material liviano, que continúa expandiéndose y pinta con colores brillantes agregándole lauchas, gatos, loros, huesos. Nuevamente el humor. ¶ En las obras de León Ferrari coexisten la denuncia implacable y la más gozosa belleza. Sus *collages* y esculturas nos llevan de la sonrisa a la consternación, de la alegría a la furia. Una obra frente a la cual es imposible una contemplación tranquila, imperturbable, serena. Nos involucran el encanto de las formas y lo ineludible del sentido representado.

This work depicts the immorality of a long-lasting alliance. In *L'Osservatore Romano* (2000-2001), he combines headlines from the Vatican newspaper with shocking images. “Young Christians must be willing to give their lives for their faith, like the apostles and the martyrs,” claims the newspaper, and Ferrari adds the photo of a group of young Argentinean soldiers from whom genocide Astiz stands out. ¶ And then there is the joy of drawing, of sensual and free lines gliding across a blank space. They represent a route on the plan, a pleasurable path that criss-crosses the width of the fabric or fades into texts that describe either hell or the end of Eden (as in *The Beginning and the End of Ecology*.) These are almost illegible transcriptions of testimonies from those who say they have seen hell, texts that Ferrari copies in detail on his great fabrics in order for us to see, once and again, the horror and cruelty of questionably pious passages. ¶ The exhibition also gathers a selection of his most recent polyurethanes, sculptures that Ferrari began when he revisited his knotted wires (2004-2005) and discovered that resin, that aerosol foam that expands into flabbergasting shapes. It is a light material, which expands while Ferrari covers it in brilliant colours, mice, cats, parrots, and bones. There is humour once again. ¶ An implacable denunciation and the most joyous of beauties coexist in León Ferrari's works. His collages and sculptures equally take us from gaiety to dismay, from joy to fury. His work is impossible to contemplate in a quiet, undisturbed, or serene way. We are overwhelmed by the charm of its forms and the inevitability of its represented meaning.



Diluvio de Doré, 1860 + Junta Militar (foto: Secretaría de Información Pública), collage. Serie *Nunca más*, 1995. Fotocopia en papel opalina de 220 gramos, 16/50. Firmado por León Ferrari. 42 x 30 cm. Colección MACG, INBA.

Flood by Doré, 1860 + Military Junta (photo: Ministry of Public Information), collage. *Nevermore* series, 1995. Photocopy on 220-gramme opaline paper, 16/50. Signed by León Ferrari. 42 x 30 cm. MACG Collection, INBA.



Nuncio monseñor Calabresi con Galtieri (foto: NA) + La dama del aquelarre de Histoire de la magie de P. Christian, París, 1870, collage. Serie Nunca más, 1995. Fotocopia en papel opalina de 220 gramos, 16/50. Firmado por León Ferrari. 42 x 30 cm. Colección MACG, INBA.

Nuncio Monsignor Calabresi with Galtieri (photo: NA) + The Lady in the Coven from Histoire de la magie by P. Christian, París, 1870, collage. Nevermore series, 1995. Photocopy on 220-gramme opaline paper, 16/50. Signed by León Ferrari. 42 x 30 cm. MACG Collection, INBA.



Videla, Massera, Agosti y el cardenal Aramburu (foto: Loiácono) + Infierno del Dante de Doré, 1860, collage. Serie Nunca más, 1995.
 Fotocopia en papel opalina de 220 gramos, 16/50. Firmado por León Ferrari. 42 x 30 cm. Colección MACG, INBA.

Videla, Massera, Agosti, and Cardinal Aramburu (photo: Loiácono) + Dante's Inferno by Doré, 1860, collage. Nevermore series, 1995.
 Photocopy on 220-gramme opaline paper, 16/50. Signed by León Ferrari. 42 x 30 cm. MACG Collection, INBA.



Bandera de la fragata "Libertad", 1995 + Silueta de desaparecido (foto: Guillermo Kexel, 1983), collage. Serie Nunca más, 1995.
 Fotocopia en papel opalina de 220 gramos, 16/50. Firmado por León Ferrari. 42 x 30 cm. Colección MACG, INBA.

Flag of the "Libertad" Frigate, 1995 + Silhouette of a Missing Man (photo: Guillermo Kexel, 1983), collage. Nevermore series, 1995.
 Photocopy on 220-gramme opaline paper, 16/50. Signed by León Ferrari. 42 x 30 cm. MACG Collection, INBA.



Fragata-escuela "Libertad" + Massera (foto: Secretaría de Información Pública) + Noticias de los diarios: La Razón 6/9/76, La Opinión 29/5/76 y 11/5/76, y La Prensa 3/5/76, collage. Serie *Nunca más*, 1995. Fotocopia en papel opalina de 220 gramos, 16/50. Firmado por León Ferrari. 42 x 30 cm. Colección MACG, INBA.

The "Libertad" Training Frigate + Massera (photo: Ministry of Public Information) + Newspapers: La Razón 6/9/76, La Opinión 29/5/76 y 11/5/76, and La Prensa 3/5/76, collage. *Nevermore* series, 1995. Photocopy on 220-gramme opaline paper, 16/50. Signed by León Ferrari. 42 x 30 cm. MACG Collection, INBA.

Scilingo dijo que
un médico naval les
aplicaba un calmante
Se quedaban dormidos.
Se los desvestía
y cuando el coman-
dante del avión
daba la orden
se abría la portezuela
y se los arrojava al
mar, uno por uno.
La mayoría de los ofi-
ciales de la Armada
hizo un vuelo. Era para
rotar gente, una especie
de comunión,
Un acto supremo que
se hacía por el bien del
país: algo supremo. Cuando
se recibía la orden se cumplía en
forma automática. Venían rotando de
todo el país. También había invitados especiales, que
oficiales de la Armada de mayor jerarquía, que
no participaban pero que venían al vuelo para dar los respaldos,
por ejemplo capitanes de navío, oficiales superiores,
de otros destinos. Era una forma de dar apoyo moral
a la Tarea que uno estaba haciendo.
Y después, durante la operación se paraban y estaba
trando. La eliminación de los prisioneros fue comunicada
oficiales de Puerto Belgrano por el comandante de operac-
vice almirante Luis María Méndez quien dijo
que se decidiera condenarlos a muerte o a eliminarlos
iban a volar. Algunos no iban a llegar a destino...
la



Relato de Scilingo a Horacio Verbitsky + Fragata-escuela "Libertad", collage. Serie Nunca más, 1995. Fotocopia en papel opalina de 220 gramos, 16/50 Firmado por León Ferrari. 42 x 30 cm. Colección MACG, INBA.

Scilingo's Account to Horacio Verbitsky + The "Libertad" Training Frigate, collage. Nevermore series, 1995. Photocopy on 220-gramme opaline paper, 16/50. Signed by León Ferrari. 42 x 30 cm. MACG Collection, INBA.



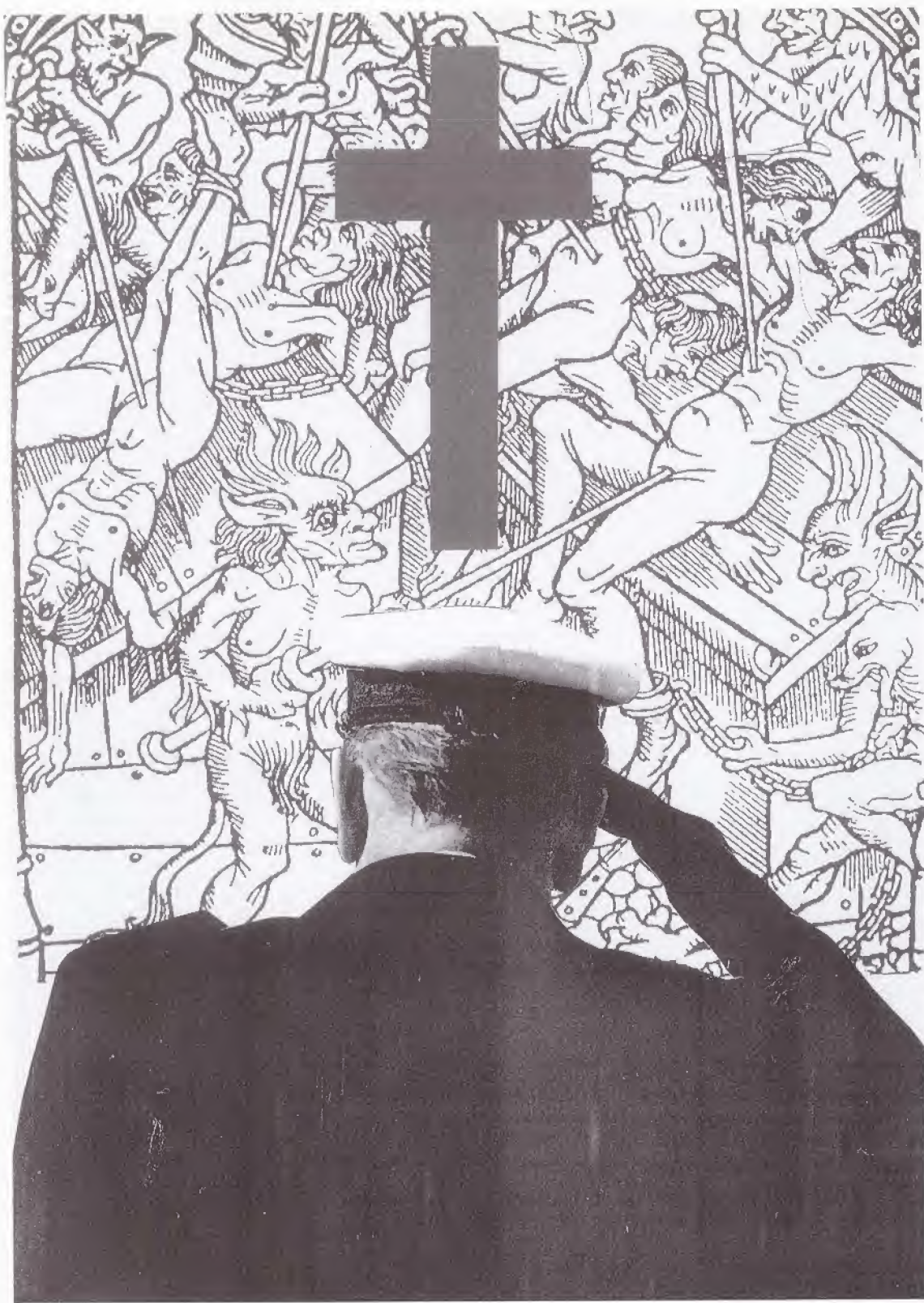
Hitler con chicos + Videla y Massera con chicos, collage. Serie *Nunca más*, 1995. Fotocopia en papel opalina de 220 gramos, 16/50. Firmado por León Ferrari. 42 x 30 cm. Colección MACG, INBA.

Hitler with Boy and Girl + Videla and Massera with Boys, collage. *Nevermore* series, 1995. Photocopy on 220-gramme opaline paper, 16/50. Signed by León Ferrari. 42 x 30 cm. MACG Collection, INBA.



Hitler + Casa Rosada + Videla, collage, Serie *Nunca más*, 1995. Fotocopia en papel opalina de 220 gramos, 16/50. Firmado por León Ferrari. 42 x 30 cm. Colección MACG, INBA.

Hitler + Casa Rosada + Videla, collage. *Nevermore* series, 1995. Photocopy on 220-gramme opaline paper, 16/50. Signed by León Ferrari. 42 x 30 cm. MACG Collection, INBA.



Torturas infernales, del libro *Grant Kalendrier des Bergiers + Oficial haciendo la venia* (foto: Tony Valdez), collage. Serie *Nunca más*, 1995. Fotocopia en papel opalina de 220 gramos, 16/50. Firmado por León Ferrari. 42 x 30 cm. Colección MACG, INBA.

Hellish Tortures, from the book *Grant Kalendrier des Bergiers + Officer Saluting* (photo: Tony Valdez), collage. *Nevermore* series, 1995. Photocopy on 220-gramme opaline paper, 16/50. Signed by León Ferrari. 42 x 30 cm. MACG Collection, INBA.

El caso raro de
León Ferrari

León Ferrari's
Strange Case

Néstor García Canclini

¿Qué hace que la obra de un artista reconocido durante casi medio siglo sólo en su país y por unos pocos latinoamericanistas extranjeros, de pronto, a los ochenta años, sea promovida por galerías neoyorquinas y europeas, llegue al MOMA y al Reina Sofía, circule en un año por siete bienales, gane el León de Oro en Venecia; que sus obras recientes y otras que hace dos décadas valían mil o dos mil dólares se vendan ahora en ochenta o ciento cincuenta mil y, al mismo tiempo, lidere como artista, sin proponérselo, movimientos por derechos humanos y contra la censura? Más que dar una respuesta, que exigiría analizar los frágiles cambios en los mercados artísticos y del prestigio cultural, voy a destacar tres o cuatro rasgos de la obra de León Ferrari, poco frecuentes en el *hit parade* de las bienales, revistas globalizadas y otras cotizaciones.

Fracasos del orden

Hay una cualidad que emparenta a León Ferrari con otros artistas: la "práctica intermedial". No multimedia. Sus exposiciones incluyen objetos, esculturas, *collages*, dibujos, videos, heliografías, fotocopias e instalaciones. Escribió una obra de teatro y publicó libros con textos y trabajos hechos para diarios o para acompañar con imágenes la publicación del informe *Nunca más* sobre derechos humanos en Argentina, cartas al Papa y a la Sociedad Protectora de Animales. Pero no hay autonomía de los lenguajes y materiales en esa exploración. Un recurso clave es que todo se contamine. Cuando usa metales, maderas, alambres, óleo, acrílico, mapas, papel de planos, letras de molde para sellos, muñecos de plástico comprados en una tienda de objetos religiosos, y hace grafismos, *collages* o escenificaciones, no se limita a la expresividad de cada material; busca que cada uno intercepte a los otros, les haga decir algo distinto de lo que significan habitualmente. Una primera respuesta a la pregunta por su resonancia tardía está en los "otros" materiales que portan sus obras: el montaje entre las imágenes bélicas y las sagradas, la sorpresa del erotismo en escenas impensadas, un escepticismo radical que no se prohíbe ser a veces feliz. El "choque de los

What makes the work of an 80-year-old artist —known only in his country for half a century and just by a few foreign Latin Americans— suddenly be promoted in galleries in New York and Europe? How does his work make it to the MOMA and the Reina Sofia Museum? How does it get to seven biennales in one year? How can it win the Golden Lion at Venice? How is it possible that pieces worth a couple of thousand dollars only two decades ago are now sold at 80 or 150 thousand dollars each? How can an artist inadvertently lead human-right and anti-censorship movements? Rather than answering these questions, which would entail analysing faint changes in art markets and cultural prestige, I will point out three or four characteristics of León Ferrari's work —features that are difficult to find on the hit parade of biennales, globalised magazines, and other artistic environs.

A Failing Order

There is a quality that links Ferrari with other artists —"intermediary practice". Not multimedia. His exhibitions include objects, sculptures, collages, drawings, videos, heliographies, photocopies, and installations. He has written a play and has also published books with newspapers texts and works, images that illustrate the Nevermore report on human rights in Argentina, as well as letters to the Pope and to the Society for the Prevention of Cruelty to Animals. But there is no autonomy in the languages and materials of this exploration.

heterogéneos” que caracteriza al arte crítico, dice Jacques Rancière, “pretende aguzar a la vez nuestra percepción del juego de los signos, nuestra conciencia de la fragilidad de los procedimientos de lectura de los mismos signos y el placer que experimentamos al jugar con lo indeterminado”.¹

¿Un transgresor? Es más complejo. Parte, efectivamente, de estructuras que todos consideramos ejemplos de orden —planos de viviendas y ciudades, tableros de ajedrez, la desprolijidad reiterativa de la selva— y trastorna sus reglas. El rey negro se acuesta con una reina blanca, a veces sobre un tablero asediado por docenas de hombrecitos confundidos, otras dentro de camas tendidas con esmero y cercadas por miles de objetos domésticos, notas musicales, letras sueltas y de variados tamaños, todo lo que puede decirse en la unión o la dispersión de una pareja. Sobre papel de plano de un metro por 2.80 diseña calles o plantas de edificios en donde veintisiete burócratas alineados en escritorios sucesivos rodean una cama, otros conviven en el mismo cuarto con estufas y Volkswagens. Los objetos de piezas diferentes se visitan, la vida hogareña se derrama sobre la calle y el vértigo público se amontona en las casas.

A key resource is that everything must be polluted. When Ferrari uses metal, wood, wire, oil paint, acrylic, maps, plan paper, seal print, plastic animals bought at a religious shop —and makes graphics, collages, or conducts stagings—, he does not limit himself to the expressivity of each material. Instead, he makes them intercept one another, express something different from what they usually mean. A late-resounding answer to the previous questions might lie in the “alternative” materials that his works feature —the juxtaposition of war and religious images, the surprise of eroticism in unthinkable scenes, a radical scepticism that sometimes allows itself a certain gaiety. According to Jacques Rancière, the “clash of heterogeneous things” that determines critical art “aims at sharpening, at once, our perception of sign-play, our awareness of the frailty of sign-reading procedures, and the pleasure that we obtain from playing with the indeterminate”.¹

A transgressor? Ferrari is more complex than that. He begins with structures we all consider examples of order —house and city plans, chessboards, the jungle's repetitious messiness—, and meddles with their rules. The black king sleeps with a white queen, sometimes on a chessboard besieged by dozens of puzzled little men, sometimes in neatly-made beds surrounded by thousands of domestic items, musical notes, and lonely letters of different sizes. This is all that can be said either in the union or in the separation of a couple. On 1 x 2.80-metre sheets of plan paper, Ferrari sketches streets or buildings where 27 bureaucrats aligned with successive desks surround a bed, while other figures mingle in the same room with stoves and Volkswagens. Objects from different pieces visit each other, family life spills over the streets, and a public vertigo heaps up in homes.

The heliographies Ferrari exhibited at *Documenta 12* —some of which will be shown at the 2008 exhibition in the Carrillo Gil Art Museum— constitute a series of constructions made with conventional graphic signs, architectural forms, urban designs, motorways, or the simple accumulation of cars and stereotyped human figures. He created some of these pieces in São Paulo in the Eighties. In them, we can see references to the hectic nature of that city, as well as reminiscences of Ferrari's life with his family, exiled and persecuted by

Las heliografías que mostró en la *Documenta 12*, parte de las cuales llegan en 2008 a la exposición en el Museo de Arte Carrillo Gil, componen una serie de construcciones hechas con signos gráficos convencionales. Formas arquitectónicas, diseños urbanísticos, autopistas o la simple acumulación de autos y figuras humanas estereotipadas. Como las que realizó en São Paulo en los años ochenta, donde pueden entreverse referencias a la congestión de esa metrópoli; como vivía allí junto con su familia, exiliados y perseguidos por la dictadura militar argentina, estas estructuras suelen leerse como una metáfora del agobio político. Pero estos laberintos y densificaciones del espacio hablan lacónicamente y con una fuerza polisémica.

Los diseños obsesivos pueden tranquilizar a algunos. En los planos y mapas de este artista el amontonamiento y la mezcla aparecen como exacerbación de ordenamientos fracasados. Si en otros de sus trabajos el humor poético o irónico dio calidez, aquí la reproductibilidad ilimitada de coches o personas-muñecos sugiere la desesperante confusión que generan las "estrategias" de expansión incesante, anuladoras de la diversidad y del sentido. Sin embargo, el pensamiento crítico de Ferrari no lo ubica entre los artistas malhumorados o cínicos. Sus piezas que se burlan de la obra única, de lo que es irrepetible y excepcional, postulan que no hay un destino fatalmente negro en la serialización. Multiplicando es posible construir la diferencia, abrirnos a lo desconocido. Aunque también es cierto que las imágenes enloquecidas y estrictas de León indican que la poesía generada por reproducciones mecánicas y electrónicas tiende a desesperarse por el abigarramiento, es más propensa a la crítica como parodia que como transformación creadora. Dicho de otro modo: en sociedades uniformadas, el lugar del arte puede ser la dispersión. En un mercado que busca expandirse, la tarea del artista no es retraerse a los usos exclusivos y las técnicas originales, sino introducir en la multiplicación, mediante las técnicas más rutinarias, el sentido de lo efímero y lo plural, propagar el juego y el humor. Inventar lenguajes balbuceantes como los que persiguen sus acuarelas y dibujos no figurativos.

the Argentinean military dictatorship. While these structures are usually interpreted as metaphors for a political burden, the labyrinths and dense spaces presented in them silently speak with polysemous power.

Obsessive designs can pacify some people. On this artist's plans and maps, both piles and mixtures act as accelerators of failing orders. While other works by Ferrari find warmth in poetical or ironical humour, here the limitless reproduction of cars or figurine-people suggests the madding confusion produced by unending expansion "strategies", which annihilate both diversity and sense. However, León Ferrari's critical thought makes him neither a cranky nor a cynical artist. The pieces that mock single works, unique and exceptional things, claim there is no fatally black destiny in serialisation. It is possible to make a difference, to open up to the unknown, by multiplying. While it is true that Ferrari's deranged, strict images tell us that the poetry resulting from mechanic and electronic reproductions tends to get lost in overabundance, it is more likely to be deemed a parody rather than a transforming creation. In other words, in uniformed societies, the place of art can be dispersion. In a market striving after expansion, the artist's task is not to resort to exclusive uses and original techniques, but to introduce —and by means of the commonest routines— a sense of the ephemeral and the plural in multiplication, to disseminate playfulness and humour, to invent mumbling languages like those that haunt Ferrari's watercolours and non-figurative drawings.

Carta al Papa por un milenio sin infiernos, 2008. Delineador guta sobre tela. 100 x 70 cm.
Colección Alicia y León Ferrari. Foto Gustavo Lowry.

Letter to the Pope for a Millenium Without Hell, 2008. Gutta outliner on fabric. 100 x 70 cm.
The Alicia and León Ferrari Collection. Photo Gustavo Lowry.

[illegible]



Carta a la Sociedad Protectora de Animales, 2008. Delineador guta sobre tela. 100 x 70 cm.
Colección Alicia y León Ferrari. Foto Gustavo Lowry.

Letter to the Society for the Prevention of Cruelty to Animals, 2008. Gulta outliner on fabric. 100 x 70 cm.
Alicia and León Ferrari Collection. Photo Gustavo Lowry.

Desde que su obra más célebre, *La civilización occidental y cristiana* —un cristo crucificado sobre un avión bombardero estadounidense—, fue descolgada en 1965 de la exposición del Instituto de Tella, Ferrari recibió con frecuencia censuras, insultos y amenazas. Dos momentos culminantes. En 2000, su exposición *Infiernos e idólatras* en el Centro Cultural de Buenos Aires, que reunía juicios finales de El Bosco, Giotto, Miguel Ángel y Brueghel con sartenes y tostadoras donde se “cocinaban” santos de plástico y jaulas con pájaros artificiales que parecían defecar sobre imágenes religiosas, generó olas de *e-mails* que pedían al embajador de España cerrara la muestra y manifestaciones de monjas y fanáticos católicos a las puertas del Centro Cultural: mientras rezaban el rosario, arrojaban basura y gases lacrimógenos al interior de la galería. León Ferrari declaró en entrevista que habían completado la obra.

Ever since his most famous work, *La civilización occidental y cristiana* (*Western and Christian Civilization*) —a crucified Christ on an American bomber aeroplane—, was removed in 1969 from an exhibition in the Tella Institute, Ferrari was often censored, insulted, and threatened. He experienced two culminating moments, however. In 2000, in the Buenos Aires Cultural Centre, his exhibition *Infiernos e idólatras* (*Hells and Idolaters*) combined Final Judgements by El Bosco, Giotto, Miguel Ángel, and Brueghel with frying pans and toasters where plastic saints and caged fake birds that seemed to defecate on religious images were being “cooked”. This triggered an outpouring of e-mails asking Spain’s ambassador to close down the exhibition. There were also protests from nuns and fanatic Catholics at the door of the Cultural Centre —while praying the rosary, they would throw rubbish and tear-gas cans into the gallery. León Ferrari said in an interview that they had completed his work.

In 2004, in the retrospective organised by the Recoleta Cultural Centre in Buenos Aires (and besides the 70,000 people who attended the exhibition), his way of revisiting sacred iconography “attracted” some individuals who did not usually go to museums. Some infuriated visitors destroyed several pieces, a mass to redress “God’s rights” was held in the Pilar Church (near the Cultural Centre), the Catholic Lawyers’ Corporation demanded the removal of the Minister of Culture of Buenos Aires (who was in charge of the Centre where the exhibition was being presented), and five sponsoring enterprises withdrew their support. “What is more offensive?” asked writer María Moreno. “Is it the images with cockroaches and scorpions? Is it the saints in the frying pans? Surely it’s Michelangelo’s *Final Judgement* being shat by three canaries from their grille-bottom cages.” According to Ferrari, this juxtaposition of religious and historical images is disturbing because

It reveals that the West feels a distinct double-faced passion for cruelty. For two thousand years, the West has wept before Jesus’ cross while rejecting cruelty. When faced with the sufferings of those whom the Crucified One has condemned to torment, the West acknowledges, justifies, and encourages cruelty. Cruelty is unfair when Jesus endures it for a few hours, but it is a fair punishment when He announces that millions will suffer eternally.

Many artists have criticised and mocked oppression. Ferrari’s work supplementary questions the relationship between art and representation by juxtaposing Hitler’s fervent masses and the gesticulations of South America’s dictators with the infernos conceived by artists in the Sistine Chapel, with the Final Judgements

Sin título, 2007. Delineador guta sobre tela. 70 x 50 cm. Colección Alicia y León Ferrari. Foto Agustín Estrada.

Untitled, 2007. Gutta outliner on fabric. 70 x 50 cm. Alicia and León Ferrari Collection. Photo Agustín Estrada.



En 2004, durante la retrospectiva que le hizo el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires, además de las setenta mil personas que visitaron la exposición, su modo de revisar la iconografía sagrada "atrajo" a quienes no acostumbraban visitar museos: algunos visitantes irritados destrozaron obras, se hizo una misa de desagravio "a los derechos de Dios" en la Iglesia del Pilar (vecina al Centro Cultural), la Corporación de Abogados Católicos pidió la destitución del secretario de cultura de Buenos Aires, de quien depende el Centro donde se exhibía la muestra, y cinco empresas auspiciantes retiraron su apoyo. "¿Qué ofende más? —preguntaba la escritora María Moreno— ¿Las imágenes con cucarachas o escorpiones? ¿Los santos a la sartén? Seguramente el *Juicio Final* de Miguel Ángel cagado por tres canarios desde sus jaulas de piso enrejado". Según Ferrari estos cruces entre imágenes religiosas y de la historia son perturbadoras, porque revelan que

Occidente siente una singular y doble pasión por la crueldad. Frente a Jesús crucificado llora dos mil años y la rechaza; frente a los padeceres de quienes el atormentado en la cruz condena al tormento, la comprende, justifica y alienta. La crueldad es injusta cuando la sufre Jesús unas horas y justo castigo cuando anuncia que millones sufrirán eternamente.

Muchos artistas han criticado e ironizado la opresión. La obra de Ferrari logra un cuestionamiento suplementario de las relaciones entre arte y representación al hacer interactuar a las multitudes enfervorizadas por Hitler y la gesticulación de los dictadores del Cono Sur con los infiernos consagrados por artistas en la Capilla Sixtina, en los juicios finales de Giotto, Brueghel y Durero. Nadie ignora la complicidad entre la Iglesia y la dictadura franquista o que sacerdotes acompañaban a los militares argentinos en los aviones que iban a arrojar a secuestrados, aún vivos, a la aguas del Río de la Plata. Pero no se había mostrado con tanta elocuencia los lados humorísticos y siniestros de lo sublime. Una jueza clausuró la muestra, a pedido de la asociación Cristo Sacerdote, el gobierno de la ciudad apeló y la Cámara ordenó su reapertura argumentando que "la libertad de expresión debe proteger al arte crítico; y si es crítico, es molesto, irritante y provocador".

by Giotto, Brueghel and Dürer. Nobody ignores the complicity between the Church and Franco's dictatorship, or the fact that priests sat next to Argentinean soldiers on aeroplanes off which abducted people would be thrown, still alive, into the River Plate. Never before had the humorous and sombre sides of the sublime been shown with so much eloquence. A judge closed down the exhibition, in reply to a petition from the Christ Priest Association. The City Government appealed against the decision, and the Chamber ordered a reopening after claiming that "free expression must protect critical art, which, being critical, is also quarrelsome, irritating, and provocative".

Ferrari is much more than a provocateur. He abides by what the Church attributes to God —he is against condoms and abortion, and uses "hell, that Nazi-ish idea" as a threat. This makes him an extremist. Ferrari argues with God, knows his Bible, and contends the ever-so-frequent burnings of Jews, witches, heretics, homosexuals, and political opposition. He has written two letters to the Pope asking him "to annul the Final Judgement" and "to go beyond the rejection of torture that Catechism proclaims" by negotiating the suppression of hell. It is no use trying to classify León Ferrari's work as provocative or subversive when



Sin título, 2008. Delineador guta sobre tela. 60 x 50 cm. Colección Alicia y León Ferrari. Foto Gustavo Lowry.

Ferrari es bastante más que un provocador. Él se atiene a lo que la Iglesia atribuye a Dios —está en contra de los preservativos, del aborto y amenaza con el “infierno, esa idea medio nazi”—, lo cual lo hace ser un extremista. León discute con Dios, conoce bien la Biblia y argumenta contra las repetidas quemaduras de judíos, brujas, herejes, homosexuales y opositores políticos. Le escribió dos cartas al Papa para pedirle que tramite “la anulación del Juicio Final” y “extienda al más allá el repudio a la tortura proclamado en el Catecismo” gestionando la suspensión del infierno. No ayuda a entender la obra de León Ferrari considerarla como la de un transgresor o subversivo si tenemos en cuenta la voluntad organizadora y contenedora que muestran sus cajas, jaulas y planos. En las reflexiones clásicas sobre los cuadros se ha dicho que el marco delimita y contiene. Un texto de José Ortega y Gasset, titulado *Meditación del marco*, veía hace casi un siglo, en el encuadramiento de la tela, la evidencia de la separación del objeto estético, su autonomía respecto de “lo real”. Si al mirar los trabajos de Ferrari alguien siguiera imaginándolo como un vanguardista que busca la insularidad de la obra de arte, le bastaría visitar su taller atestado de ollas, sartenes y juguetes bélicos de plástico, baratijas de santería y recortes de periódicos.

¿Por qué colecciona botellas y jaulas?

Como otros artistas de su generación (pienso en Luis Felipe Noé), Ferrari hace irrumpir las manifestaciones más ruidosas de lo real en sus obras, la tortura, las batallas entre dioses, hombres y demonios, las hipocresías

we take into consideration the organisational and all-encompassing nature of his boxes, cages, and plans. In classical reflections on painting, it has been said that the frame limits and contains it. However, in a century-old text, *Meditación del marco* (*Meditation on the Frame*), José Ortega y Gasset considered the framing of the canvas as an evidence of the detachment of the aesthetic object, of its autonomy from what is “real”. If after watching Ferrari’s work someone still considers him an avant-garde artist searching for art’s insularity, they should pay a visit to his workshop, a place crammed with pots, pans, plastic war toys, *Santero* trinkets, and newspaper cut-outs.

Why Does He Collect Bottles and Cages?

Like other artists of his generation (I am thinking of Luis Felipe Noé), he interrupts the loudest manifestations of reality in his work —torture; the war between gods, men, and demons; institutional hypocrisy; the violence exalted by the Scriptures. But his outburst is muffled when he represents or narrates by means of collage or montage. It is true, we are not used to seeing a hell idolised (and optimised) by Christian iconography as a metaphor for German or Latin American concentration camps. But such irreverence is only softened by its container, that is, boxes, bottles holding the emblems of the American Conquest or of forcible evangelisation, cages imprisoning a dove that will only prevail over all of this by throwing excrement at the inquisitorial order.

“Your mannequins, León, are let loose, set free. Their only limit is the profile of the human figure and the written figure. But, why are there so many rectangles in your works?”

“Ever-present rectangles... the box element... it’s comfortable. A rectangle never holds, never disturbs, because its very well known. Boxes are just like that —you can manipulate the volume.”

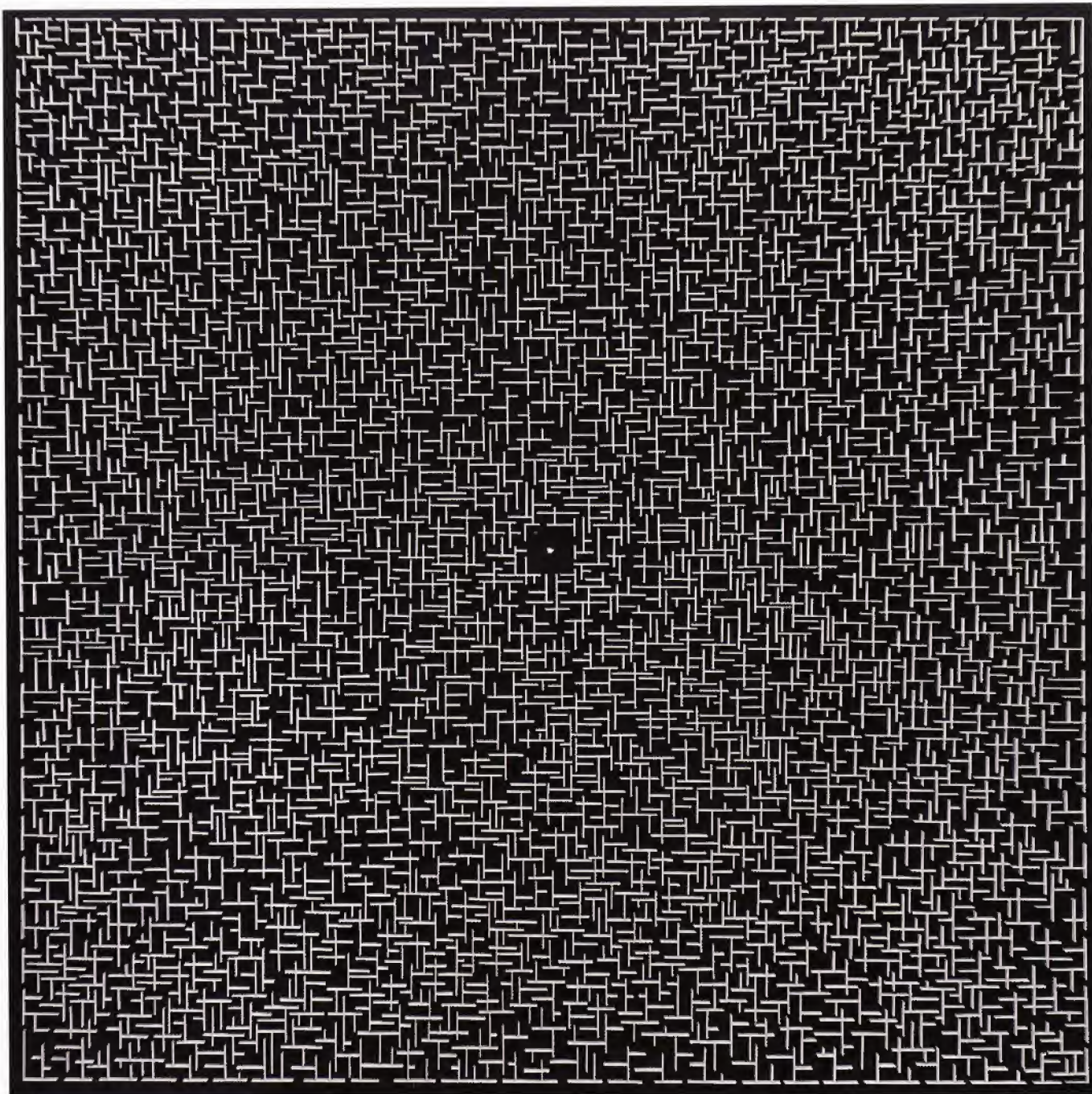
de las instituciones, la violencia exaltada de las Escrituras. Pero su estallido queda contenido cuando narra con las técnicas del *collage* o el montaje. Es cierto, no estamos acostumbrados a que se convierta al infierno sacralizado (y optimizado) por la iconografía cristiana en metáfora de los campos de concentración alemanes o latinoamericanos. Pero esa irreverencia viene moderada por el envase, o sea las cajas que abarcan, las botellas que encierran los emblemas de la Conquista de América o de la evangelización forzada, las jaulas donde se guarda la paloma que sólo la trascenderá lanzando sus excrementos sobre la pila inquisitorial.

—Tus maniqués, León, quedan sueltos, al aire. La única delimitación sería el perfil de la figura humana y de la figura escrita. Pero ¿por qué, en otras obras, tantos rectángulos?

—Casi siempre rectángulos... el elemento de la caja... es cómodo. El rectángulo no detiene, no perturba, porque es tan conocido y las cajas siguen un poco eso, puedes trabajar el volumen.

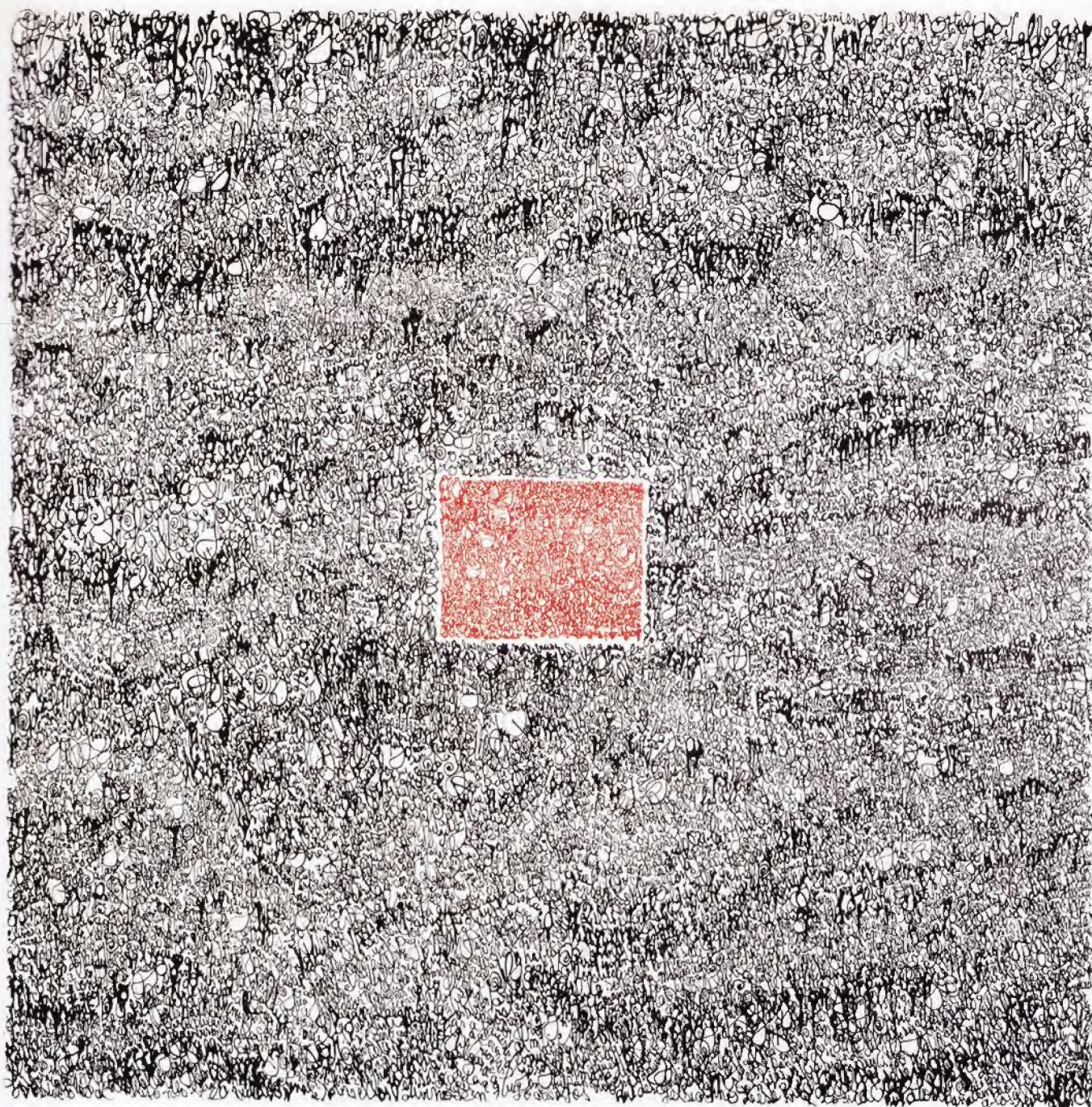
Podría releerse la historia del arte como el recurso de los creadores a procedimientos no convencionales para ser mirados, leídos y escuchados. En parte, modifican las maneras convencionales de construir imágenes para proponer otras miradas y escuchas del mundo, y en parte para que quienes se acercan a las obras se interesen por lo que el artista anuncia, por el modo en cómo lo hace. ¿Cómo ser audible en un mundo cacofónico? Las religiones fundamentalistas pretenden decir siempre lo mismo, los políticos hablan abarataando el significado, y los amantes se quejan de no encontrar un lenguaje apropiado para sus experiencias

Art history may be interpreted as being determined by the artists' will to follow unconventional procedures in order to be watched, read, and listened to. Partly, artists modify conventional ways of constructing images in order to propose new visions and perspectives of the world. Also, they want viewers to become interested in what they reveal, in the ways that they do it. How can one be heard in a cacophonous world? Fundamentalist religions always claim the same things, politicians cheapen meanings, and lovers complain that they have not found a language suitable for their experiences amongst *kitsch* love expressions and their impotence before the unspeakable. The media parody them all. Artists ask themselves once and again how they can invent a fluent language to name the world's misery and pain, which we all know thanks to television and the Internet. León proposes decomposing what is said about every-day incentives, making fun of oppressors and their sublime representations, juxtaposing the public and private realms of a city—the streets and the intimacy of households—on a gigantic plan where the dimensions of social life intermingle. I find the key to Ferrari's resonance in these strategies. He does not oppose power directly, but by means of revealing minutiae. In his description of power, humour does not evoke tragedy. Ferrari has acknowledged—by avoiding much political art—that besides questioning Western values, as Giunta claims, it is necessary to question “the canon, the value of unique objects, of the limits of taste”.² Ferrari is not a transcendental artist because he has suffered and died young. He is not relevant because, every now and then, he shocks audiences and media alike, or because he has retired in order to keep the secret of the world's folly. He puts together cockroaches, politicians, and plastic, made-in-China religious figurines; he argues with priests who interpret this confusion and wish to straighten things up by separating on Earth toy heavens and hells. He demystifies them not by just presenting dictators, snakes, crucifixes and bombers, but by placing them on



Proyecto x 4, 2007. Relieve de la heliografía x 4, cartón sobre madera. 165 x 165 x 10 cm.
Colección Alicia y León Ferrari. Foto Gustavo Lowry.

Project x 4, 2007. Relief of heliography x 4, cardboard on wood. 165 x 165 x 10 cm.
Alicia and León Ferrari Collection. Photo Gustavo Lowry.



entre los clichés del *kitsch* romántico y la impotencia ante lo innombrable. Los medios parodian a todos. Los artistas se preguntan una y otra vez cómo construir un lenguaje elocuente para nombrar las ruinas y los sufrimientos del mundo que ya todos conocemos por la televisión e Internet. León Ferrari propone descolocar lo que se dice respecto de los soportes habituales, burlarse de los opresores junto con las representaciones que los subliman, confundir lo público y lo privado de una ciudad, las calles y la intimidad de las casas, en un plano gigantesco donde las escalas de la vida social se entremezclan. Encuentro en estas estrategias de Ferrari claves de su resonancia. No se sitúa en el enfrentamiento directo con los poderes, sino en los intersticios reveladores, los describe sin que el humor conjure lo trágico. Para lograrlo, entendió —distante de mucho arte político— que además de cuestionar los valores occidentales, como dice Andrea Giunta, es necesario problematizar “el canon, el valor del objeto único o los límites del gusto”.² No es el artista que trasciende porque sufrió y murió joven, ni el que dura sorprendiendo con ocurrencias al público y a los medios cada temporada o retirándose para preservar su secreto de la insensatez del mundo. Convoca a las cucarachas, a los políticos, a los santos de plástico *made in China*, discute con los sacerdotes que interpretan esa confusión y quieren poner orden separando en la tierra cielos e infiernos de juguete, los desacraliza no soltando así nomás a los dictadores, las serpientes, los cristos y los cazabombarderos, sino colocándolos en telas que insinúan o en cajas prolijas. Lo que queda es una versión tan ordenada de los trastornos actuales y una correlación tan coherente con nuestras paradójicas fuentes religiosas que los relatos tradicionales sobre comunidades salvadas por el amor al prójimo suenan como evangelios apócrifos. Algo semejante ocurre con su trabajo en relación con la historia del arte: una lectura un tanto simplificada de las vanguardias las interpretó como gestos transgresores destinados a llevar la obra más allá del cuadro, exponer fuera de los museos, reencontrar un sentido para el arte en la política, las revoluciones de las costumbres y los imaginarios. Si bien León Ferrari compartió la decepción por estos intentos frustrados, realiza ahora una operación inversa: consigue que vayan al museo los jueces, los políticos, los militantes de derechos humanos y quienes creen que la cultura verdadera se hace en las iglesias. A diferencia de la invitación bíblica, no dice “vengan a mí”, sino vengan al museo. No a ver el edificio del arquitecto global, ni al artista. Cuando llegan, encuentran que lo que en las obras hay de sexo, política e iconoclasia está contenido en cajas, botellas, telas y objetos tan cotidianos como una licuadora. El artista no está.

insinuating fabrics or in neat boxes. The result is such an orderly version of current problems, such a coherent link with our paradoxical religious sources that traditional stories about communities saved by the love of humankind sound like apocryphal gospels. Something similar happens with his work when it comes to art history —a seemingly simplified reading of avant-garde movements interpreted them as challenging gestures destined to take artworks beyond their frames, beyond museum rooms, in order to find a sense for art in politics, in a revolution in habits and mind-sets. While Ferrari has already been disappointed by these vain attempts, he has now gone the other way: judges, politicians, human-right militants, and those who believe that true culture is made in churches, have been compelled by Ferrari to go to museums. Unlike biblical texts, he does not say, “Come to me”, but “Come to the museum”. But not to see the architect’s building, or even the artist himself. When people get there, they realise that the sex, politics, and iconoclasm of the works are held in boxes, bottles, fabrics, and everyday objects, like a blender. The artist is not there.

Sin título, 2006. Caja con poliéster y acrílico escritos con delineador guta. 105 x 70 x 8 cm.
Colección Alicia y León Ferrari. Foto Gustavo Lowry.

Untitled, 2006. Box with polyester and acrylic overwritten with gutta outliner. 105 x 70 x 8 cm.
Alicia and León Ferrari Collection. Photo Gustavo Lowry.



Convencido de que debe acompañar la discreción, la sutileza con que ha reinterpretado el *pop* y el dadaísmo, o reinventó el arte sacro, sigue en su taller creando formas imprevisibles a su edad, con poliuretano, escribiendo cartas tanto para los poderosos como para los que ama. Pinta y escribe con fidelidad no a alguna Escritura, sino a la obsesión por planos, delirantes, al pulso tembloroso que deletrea grafismos incomprensibles, en cuerpos de maniquíes: porque "escribir sobre el cuerpo es como acariciar a la mujer —dice— y además no entenderla. Acariciar, pero no entender".

Convinced that he must keep the discretion and the subtlety with which he has reinterpreted Pop Art and Dadaism —or re-invented sacred art—, Ferrari stays in his workshop, creating inconceivable polyurethane images for a man his age. When he writes, he faithfully addresses, not a Scripture, but his obsession for delirious plans, his shaky pulse sketching unintelligible writings on mannequins' bodies. Ferrari says, "Writing on a body is like caressing a woman without understanding her. Caressing, but not understanding".

Bibliografía

FERRARI, León, *Prosa política*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

GIUNTA, Andrea, "Perturbadora belleza", en *Leon Ferrari*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2005.

MORENO, María, "El León y los cristianos", en *Página 12*, Buenos Aires, 5 diciembre de 2004.

RANCIÈRE, Jacques, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2005.

Notas

¹ Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2005, p. 47.

² Andrea Giunta, "Perturbadora belleza", en *Leon Ferrari*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2005, p. 23.

Bibliography

FERRARI, León, *Prosa política*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

GIUNTA, Andrea, "Perturbadora belleza", in *Leon Ferrari*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2005.

MORENO, María, "El León y los cristianos", in *Página 12*, Buenos Aires, 5th December, 2004.

RANCIÈRE, Jacques, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2005.

Endnotes

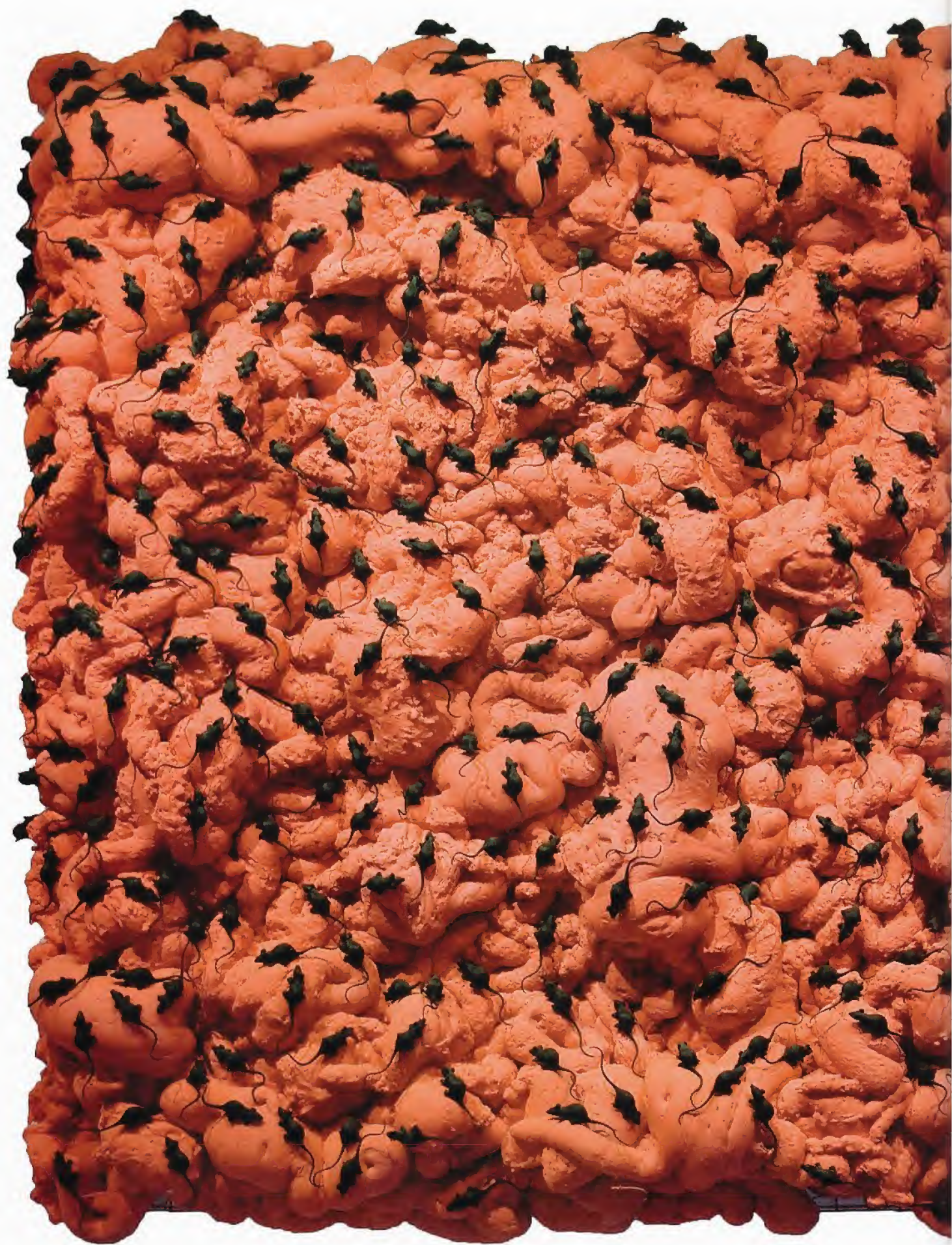
¹ Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2005, p. 47.

² Andrea Giunta, "Perturbadora belleza" in *Leon Ferrari*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2005, p. 23.

Sin título, 2003. Caja con plumas y cucarachas de plástico. 100 x 70 x 11 cm. Colección Alicia y León Ferrari. Foto Gustavo Lowry.

Untitled, 2003. Box with feathers and plastic cockroaches. 100 x 70 x 11 cm. Alicia and León Ferrari Collection. Photo Gustavo Lowry.







Lauchas, 2007. Estructura de alambre con espuma de poliuretano y lauchas de plástico. 130 x 160 x 20 cm. Colección Alicia y León Ferrari. Foto Agustín Estrada.

Mice, 2007. Wire structure with polyurethane foam and plastic mice. 130 x 160 x 20 cm. Alicia and León Ferrari Collection. Photo Agustín Estrada.



Sin título, 2006. Estructura de alambre con espuma de poliuretano con gato y lauchas de plástico. 60 x 35 x 37 cm.
Colección Alicia y León Ferrari. Foto Gustavo Lowry.

Untitled, 2006. Wire structure with polyurethane foam, and plastic cat and mice. 60 x 35 x 37 cm.
Alicia and León Ferrari Collection. Photo Gustavo Lowry.



Sin título, 2006. Estructura de alambre con espuma de poliuretano y lauchas de plástico. 53 x 62 x 45 cm.
Colección Alicia y León Ferrari. Foto Gustavo Lowry.

Untitled, 2006. Wire structure with polyurethane foam and plastic mice. 53 x 62 x 45 cm.
Alicia and León Ferrari Collection. Photo Gustavo Lowry.

Entrevista Interview

Adriana Malvido

Ningún artista ha logrado reflejar, fuera de Argentina, la violencia de la represión

Unomásuno, miércoles 7 de abril de 1982

A León Ferrari lo sorprenden los diferentes caminos de la expresión. Si alguna vez este pintor argentino, que cuenta con 30 años de carrera pictórica, recurrió a la literatura teatral para escribir en *Palabras ajenas* lo que pensaba sobre la invasión estadounidense en Vietnam, para la exposición que presenta desde hoy en el Carrillo Gil, lo sorprendió en su quehacer un lenguaje ajeno al de la pintura tradicional; esto es, se topó con el de la arquitectura, de las fotocopias y la heliográfica, y se apoderó de él para transformarlo. ¶ En la sala del museo donde se exponen obras realizadas en distintas épocas de Ferrari, se encuentra también una muestra representativa de lo que es su trabajo actual. Una obra que, como él afirma, "es otro lenguaje producido por otros medios", porque el papel que utilizó, el letraset, la fotocopia, el sello, la heliografía y una serie de instrumentos cotidianos, le permitieron un resultado sorpresivo, y también un proceso de trabajo distinto: "porque uno no piensa en la solemnidad, en que la obra es única e irrepetible ni tampoco en la idea de que el arte es obra de Dios, o que el artista es un mensajero de la divinidad". ¶ Ferrari resume su trayectoria en una especie de "choque" entre el arte no significativo con la necesidad que tuvo de darle significado y la obra significativa acompañada por todos estos elementos no racionales que intervienen en el trabajo artístico. Y es que, si bien sus primeras obras encuentran en el informalismo y en la escritura abstracta un lenguaje, en sus trabajos elaborados entre 1965 y 1975 deja la experimentación de vanguardia para unirse al movimiento cultural —que acompañó al proceso político argentino en esos años—, el cual requería de formas "ineludibles", directas y comprensibles para ser agitadoras. En esa época abandona las galerías. Se entrega al *Homenaje a Vietnam*, al *Homenaje a Latinoamérica*, al movimiento que reunió a varios pintores para el encuentro *Tucumán arde*, a exposiciones colectivas como *Malvenido Rockefeller* y a reuniones como la de Chile en 1972 y la de Cuba en 1973, cuando grupos enteros trabajaban en relación con la política. ¶

No Other Artist Has Managed to Reflect, Outside Argentina, the Violence of Repression

Unomásuno, Wednesday, 7th April 1982

León Ferrari has always managed to find different ways of expression. This Argentinean painter with a pictorial career spanning over 30 years once resorted to dramatic literature to write in *Palabras ajenas* (*Other People's Words*) what he thought about the American incursion in Vietnam. For the exhibition that opens today in the Carrillo Gil museum, he has come up with a language that parts from traditional painting. That is, he has bumped into the language of architecture, photocopies, and heliography. He has got hold of this language in order to transform it. ¶ In the museum room where pieces from Ferrari's different periods are being exhibited, there is also a representative sample of his current work. It's a kind of work that, in his own words, "shows a different language produced by different media". This is because the paper he used, the letraset, the photocopy, the seals, the heliographies, and a series of day-to-day objects, provided him with a surprising result and a distinct working process. "You don't think about solemnity. You don't think that your work is unique and unrepeatable, or that artworks are a gift from God, or that the artist is a messenger of the divine." ¶ Ferrari summarises his career in a kind of "clash" between non-meaningful art (along with his ultimate need to provide it with a meaning), and the meaningful work that is constituted by non-rational elements determining artistic development. While his first pieces can be said to represent both informalism

En 1976, el pintor salió de Argentina para exiliarse en Brasil y retomó el arte abstracto tanto en dibujo como en escultura. Pero de pronto, narra, “empezó a aparecer la figuración, con elementos claros como los de la arquitectura y fue como recibir un regalo”. Así empezó a surgir su obra actual con otro lenguaje y otros medios, para expresar “de la manera más racionalmente posible la idea de la locura, de dar en forma más ineludible una idea de lo que está pasando”. ¶ En eso surgió la posibilidad de venir a México y, con ella, la de llevar a cabo la realización de su idea. El proyecto comenzó con un laberinto, donde fueron apareciendo hombres rodeados de signos comunes a los que trazan los arquitectos en sus planos. Sólo que aquí baños, camas, escritorios y paredes tienen un significado diferente; la organización racional que hace un arquitecto es transformada por Ferrari en una organización “enloquecida” donde los hombrecillos dibujados no caben por las puertas, no pueden salir, donde una sala de conferencias está ocupada por inodoros, donde una habitación es ocupada por muchos y otra por nadie, donde el orden aparente de las oficinas de gobierno o de la calle muestra lo que esconde detrás. ¶ Pero “no hay ninguna intención y no es que yo pretenda representar a la locura sino que fue apareciendo”. Las imágenes de Ferrari pueden ser interpretadas como reflejo de una sociedad autómatas o de una ciudad caótica. “¿Se sitúa en un lugar específico?”, se le pregunta. Y al responder que “no”, puntualiza:

[...] claro, evidentemente se usan no sólo los materiales técnicos, sino todo lo que quedó de los años vividos en Argentina, eso está dentro de quienes salieron de allá. Yo siento la necesidad de poder expresar todo lo terrible que fue y sigue siendo aquello, pero uno no puede decir que quiere hacer algo y proceder, porque antes, tendría que lograr algo con tanta fuerza como todo el horror que fue lo de Argentina; y si no se hace con un lenguaje que tenga el mismo nivel de fuerza, es difícil reflejar esa realidad. Yo no conozco nada en el plano expresivo que tenga la fuerza de la represión en Argentina. Todo lo que a uno le pasa es motivo para hacer cosas en el arte y yo tengo un motivo tan fuerte como es Argentina y lo que allí pasa, pero creo que aún no aparece una obra que le llegue.

and the abstract writing of a language, the works he developed between 1965 and 1975 part from avant-garde experimentation and delve into a cultural movement parallel to the Argentinean political process of the time. This movement called for “inevitable” forms, which had to be direct and understandable in order to be unsettling. It was then that Ferrari left galleries behind. He devoted himself to *Homenaje a Vietnam* (Tribute to Vietnam), to *Homenaje a Latinoamérica* (Tribute to Latin America), to the movement that brought together several painters for the *Tucumán arde* (Tucumán on Fire) movement, to collective exhibitions like *Malvenido Rockefeller* (Unwelcome Rockefeller), and to meetings like the ones in Chile in 1972 and Cuba in 1973, where entire groups were doing works related to politics. ¶ In 1976, Ferrari left Argentina to be exiled in Brazil, where he revisited abstract art both in drawing and in sculpture. But suddenly, he says, “there was figuration again, with clear elements like the ones in architecture —it was like being given a gift”. In this way, his current work started off with the use of a different language and diverse media. It now expressed “the idea of madness, of communicating what is going on, in a most rational, inevitable way”. ¶ It was then that the possibility of coming to Mexico appeared. And along with it came the possibility of giving shape to his surprising idea. The project started with a labyrinth, with men surrounded by signs akin to those sketched by architects on their plans. Here, however, toilets, beds, desks, and walls have different meanings

Al respecto recuerda al pintor de su país Carlos Alonso y dice que ha realizado de los trabajos más representativos de la represión. Así es el arte, continúa Ferrari, una forma de representar desde lo más hermoso hasta lo más terrible. "Espero que algún día yo obtenga el lenguaje para expresar con la misma fuerza la represión en Argentina." La obra actual refleja una "confusión" pero lo que se hizo y se hace allá es algo preciso que requiere de respuestas igual de concretas, "habrá que encontrar la forma".

El arte tiene un peso político muy fuerte, que puede servir al poder o a las fuerzas que lo combaten: Ferrari

Unomásuno, jueves 8 de abril de 1982

Tableros de ajedrez, relaciones entre reyes y reinas que alteran el juego, un laberinto sin salida para pequeños homrecillos caminando en círculo, glorietas de interminable movimiento... Todos estos elementos se encuentran en la reciente obra de León Ferrari donde lo trágico alcanza al humor, es lo que el autor considera su pequeño aporte para que el espectador complete su obra. ¶ Dice Ferrari que él clasificaría a la obra plástica no por tendencias y nombres, sino por la relación que establezca con el espectador y el grado en que éste último participa. Por ello es importante recordar que el artista escribió *Palabras ajenas* como una obra de teatro interminable, donde proponía que el público se sentara en el escenario y los actores que representaban a más de cien personajes históricos como Jehová, Hitler, Nixon, Isaías y Eisenhower, ocuparan las butacas, lo que propiciaba una relación totalmente distinta entre el espectador y el actor.

—Ferrari turns a rational architectural layout into a "deranged" one, where the little men he draws cannot walk through the doors or get out of the room; where a conference room is filled with toilets; where a room contains everyone and no-one at the same time; where the supposed order of governmental offices or streets shows what really lies underneath. ¶ "But there's no aim to any of this. It's not that I'm trying to express madness—it just came up." Ferrari's images may be interpreted as the reflection of a mechanical society, or a chaotic city. "Is it located in a specific place?" Ferrari is asked. After answering "No", he elaborates,

[...] of course, not only technical materials are used, but everything that remained from the years lived in Argentina. It lies inside those who left there. I am in need of expressing how terrible it all was, but you can't just say there's something to do and then do it. Before that, I'd have to come up with something as powerful as the horror in Argentina. If I didn't do it with a language that was as powerful as that, it'd be difficult to reflect such reality. On the expressive level, I can't find anything that is as powerful as Argentina's repression. Everything that happens to you is enough to do artistic things, and I have a reason to work —Argentina and what happens there. But I don't think there's still a work that lives up to it.

Along these lines, he remembers fellow-Argentinean painter Carlos Alonso, and says that he has created the works that best express the repression. Such is art, says Ferrari. It is a way to represent the most beautiful and the most terrible things. "I hope one day I'll possess the language to powerfully depict Argentinean repression." His current work reflects "confusion", but what happened and still happens there is something concrete that requires equally tangible answers. "I'll still have to find the way."

—¿Qué relación supone usted que se da entre su obra plástica y su público?

—Cuando participé en el movimiento *Tucumán arde* a todos les interesaba, por encima de la estética, la efectividad agitadora de la obra. En ese sentido, el autor pone casi todo el trabajo para darle al espectador una significación ineludible. Era necesario en ese momento político. Cuando escribí *Palabras ajenas* quise expresar mi criterio sobre Vietnam. En mi trabajo reciente es distinto, aquí yo sólo pongo una mínima parte para que el espectador aporte a la obra en el sentido racional o emocional.

—Una posibilidad nueva en su trabajo es la reproducción de la obra en fotocopias y heliografías que, además, ayuda a “desechar esa idea de que cada cuadro es una obra única e irrepetible”. ¿Significa una posibilidad de popularizar el arte?

—No, el arte desgraciadamente no se populariza por abaratarlo porque el arte es el resultado del medio en que uno vive. Y desgraciadamente el arte vive muy cerca del poder y del dinero aunque el artista no lo quiera así. Y es evidente que el poder y el dinero contaminan la obra haciendo que ésta se transforme, para la gente sin poder ni dinero, en símbolo del enemigo. Es algo triste del arte a lo largo de la historia, ya sea figurativo, abstracto, religioso; siempre está cerca del poder. —Claro —aclara Ferrari—, esto se refiere a lo que nosotros llamamos arte. Además, está la cotidianidad y, en ese sentido, el arte es un ingrediente, una parte de la conducta de la gente, de sus gestos, sus palabras, y en todo eso hay una proporción de actos creativos que nada tienen que ver con un cuadro colgado. Pero, desgraciadamente, el quehacer de los pintores está muy cerca del enemigo.

Art Has a Very Strong Influence, Which Can Serve Either Those in Power, or Those Who Fight Them: Ferrari

Unomásuno, Thursday, 8th April 1982

Chessboards, game-altering relationships between kings and queens, an inescapable labyrinth in which little men wander, roundabouts of unending movement... All of these elements can be found in León Ferrari's most recent work, where tragedy meets humour. This is what the author believes is his modest contribution for viewers to complete his work. ¶ Ferrari says that he would classify visual works not by tendencies and names, but by their relationship they establish with their audience and the degree to which the latter participates. This is why it is important to remember that the artist wrote *Palabras ajenas* as an unending play, where he intended the audience to sit on the stage, while the actors —playing over 100 historical characters like Jehovah, Hitler, Nixon, Isaiah, and Eisenhower— would sit in the stalls. This would result in a completely different relationship between audience and actors.

“What do you think is the relationship between you visual work and the audience?”

“When I was in the *Tucumán arde* movement, everyone was interested, more than in aesthetics, in the unsettling nature of the work. Namely, the artist does all the work in order to provide the audience with an inevitable meaning. When I wrote *Palabras ajenas* I wanted to express my views on Vietnam. My recent work is different. I offer a minimal part so that viewers can complete the work on a rational or an emotional level.”

—¿Cree que en otros sistemas cambia esa relación?

—A los regímenes socialistas se les plantea un problema. No hay duda de que lo que nosotros llamamos arte ha tenido un papel muy importante en la historia de la humanidad, pero independientemente de la voluntad artística, el poder transforma la obra en un instrumento político. Y el problema de los socialistas es que viven como la mayoría en un mundo donde gran parte del poder está en otras manos. Y si ese poder los amenaza, no sólo desde fuera sino por dentro, los artistas encuentran la necesidad de aplicar ciertos lenguajes que no están encaminados a la búsqueda de nuevas posibilidades. Yo admiro a quienes logran en su obra aportes estéticos y políticos. Envidio esa capacidad. Y sin embargo, si nos remitimos a la historia encontramos que, a la sombra del poder, el arte ha dado obras como la de Miguel Ángel quien pintó para el poder. Y así, en el capitalismo, las aportaciones al lenguaje que da el artista son utilizadas para el poder mediante la publicidad y otros medios; creo que éste es un tema que requiere estudios profundos.

León Ferrari ha participado durante diez años en importantes encuentros de artistas e intelectuales en Latinoamérica; el más reciente fue el de La Habana, el año pasado. En ese sentido, se le pregunta sobre el grado de eficacia política de la cultura y el arte.

Sea el arte significativo, abstracto, de vanguardia o no, la cultura tiene un peso político muy fuerte que no sólo puede ser instrumento del poder sino de sus fuerzas enemigas. Porque por encima de lo que puede significar un cuadro y por encima de las exposiciones estéticas, el artista tiene una pequeña arma que puede usar y que muchas veces es el prestigio que le ha dado su labor. Y en este sentido son valiosas las reuniones y los encuentros, así como las declaraciones que constituyen un elemento político.

"A new possibility in your work is the reproduction of a piece in photocopies and heliographies. This also helps 'reject the idea that each painting is a unique, unrepeatable piece'. Is this a kind of popularisation of art?"

"No, art doesn't become popularised by getting cheaper. It's the result of the environment you live in. Unfortunately, art is close to power and money, even if the artist doesn't mean it this way. It is evident that power and money pollute the artist's work and make it change into what people without money or power interpret as a symbol of the enemy. Sadly, this has been the historical role of art, whether it be figurative, abstract, or religious. It's always close to power." ¶ "Of course", Ferrari elaborates, "this has to do with what we call art. Then, there is everyday life, and, along these lines, art is an ingredient, a part of people's behaviour, of their gestures and their words. In all of this, there is a quota of creative acts that have nothing to do with a painting on a wall. But, unfortunately, the painter's work is very close to the enemy."

"Do you think this relationship changes in other systems?"

"Socialist regimes face a problem. Undoubtedly, what we call art has played an important role in the history of mankind, but, putting artistic will aside, power turns the artist's work into a political instrument. The problem with the socialists is that they, like most others, live in a world where power lies in someone else's hands. If this power threatens them, not only from the outside but also from the inside, artists develop the need to use particular languages that are not aimed at finding new possibilities. I admire those who make

Después de responder lo anterior, Ferrari reconoce que frecuentemente:

[...] se exagera con la importancia del arte, suele pensarse que éste o la pintura pueden hacer la revolución o bien conducirla, hay una sobrevaloración que a veces tiene que ver con el egocentrismo del artista. No es lo mismo la vanguardia estética que la vanguardia revolucionaria. ¿Acaso tendremos nosotros que comernos la creatividad de quienes no comen? —se pregunta e insiste— No estoy de acuerdo en que el arte puede hacer una revolución social pero tampoco con quienes dicen que no sirve para nada porque le niegan el aporte artístico a la sociedad, que si bien es un grano de arena, tiene su importancia, tiene la posibilidad de hablar de las cosas que no tienen palabras

Para Ferrari, el artista plástico vive en una contradicción porque “uno trabaja dentro del poder; sabemos bien quienes compran la obra de la cual vivimos”. Encuentra también que una salida a esa contradicción es que la obra sea combativa. Recuerda a Rodolfo Walsh quien “salió de la contradicción, transformó su obra en instrumento revolucionario y murió no sólo por su militancia, sino con sus libros en mano”. Posteriormente, Ferrari contempla su obra y explica que se ha dejado llevar con la mente abierta a ensayar con distintas técnicas. Porque —indica—, la técnica exige cambios de lenguaje. Algún día:

aesthetical and political contributions through their art. I envy such ability. However, if we look back, we'll find that, in the shadow of power, art has produced works like those of Michelangelo, who, as we know, painted for power. And so, in capitalism, the artist's contributions in language are used by power through publicity and other media. I think this is a topic that should be dealt with in depth."

For 10 years, León Ferrari has taken part in important artistic and intellectual events in Latin America. The most recent one was in Havana last year. In this sense, he has been asked about the degree of political efficiency in culture and art.

Whether art be significant, abstract, avant-garde or not, culture has a very strong political influence that can't just be the instrument of power, but of its opposing forces. Because, leaving aside pictorial meaning or aesthetic exhibitions, the artist has a little weapon that he can use —it's often the prestige he's acquired through his work. So, meetings and gatherings are important, and so are the artists' statements, which constitute a political element.

After stating this, Ferrari said that:

[...] the importance of art is often overrated. People tend to think that art or painting can either provoke a revolution or lead the way to it. Aesthetic vanguards and revolutionary ones are not the same thing. Are we supposed to eat up the creativity of those who can't eat? —After asking himself this, Ferrari goes on— I don't agree that art provokes social revolutions, but I don't agree with those who say that art is useless either. They deny the possibility of art contributing to society. Even if it's true that its contribution is minute, it is still important, because art can express things for which there are no words.

[...] espero encontrar ese lenguaje que me permita expresar lo que sucedió y sucede en mi país, Argentina, con la fuerza con la que sucedió todo ese horror, porque debe tener la misma fuerza para responder a ese país donde hay tanta miseria, desaparecidos [...]

En cuanto a las Islas Malvinas, Ferrari comenta que para el régimen argentino ganar las islas:

[...] será positivo, pero si pretende usar el triunfo como instrumento para su política interior, se equivoca. Las Malvinas no harán olvidar el estado actual del país, ni la miseria, ni las injusticias ni los crímenes que se han cometido. Con eso no nos van a justificar la conducta de la dictadura.

León Ferrari regresa a la sala de exposición con la mirada fija que mantuvo en la entrevista, con sus pensamientos en voz baja y la sonrisa a veces triste que dirige continuamente. Su exposición ya puede verse en el Carrillo Gil, como pueden verse también varios de los múltiples caminos que el pintor ha recorrido: buscando y encontrando.

Ferrari thinks that visual artists face a contradiction, because "we work from within power; we know who buys the work that we live off". He also claims that a solution for this situation is that art becomes combative. He remembers Rodolfo Walsh, who "left contradiction behind, transformed his work into a revolutionary instrument, and not only died because of his political affiliation, he did it with his books in his hands". Later on, Ferrari sees his own work and explains that he has kept an open mind regarding the use of different techniques.

One day I hope I'll find a language that allows me to express what happened and is still happening in my country, Argentina, with the power of such horror. This language has to be strong enough to respond to a country where there's so much misery, where so many people have disappeared [...]

As for the Falkland Islands, Ferrari says that for the Argentinean regime:

[...] it will be positive to win them back, but if this triumph is used as an instrument for domestic politics, then it's wrong. The Falklands won't make people forget their current state, the misery, the injustice, or the crimes committed. That won't justify the procedures of the dictatorship.

León Ferrari walks back into the exhibition room with the stare he had during the interview, with his silent thoughts, and the same sad smile he occasionally cracks. His exhibition can already be seen in the Carrillo Gil museum, just like some of the various paths that the artist has walked those of search and discovery.

Carpeta *Nosotros no sabíamos*, 1976-1992. *Nosotros no sabíamos*, tapa. Fotocopia en papel opalina de 220 gramos, x/∞. Firmado por León Ferrari. 42 x 30 cm. Colección MACG, INBA.

We Didn't Know portfolio, 1976-1992. *We Didn't Know*, cover. Photocopy on 220-gramme opaline paper, x/∞. Signed by León Ferrari. 42 x 30 cm. MACG Collection, INBA.

NOSOTROS NO SABIAMOS

Esta es una recopilación incompleta de algunas de las noticias que los periódicos de 1976 publicaron sobre la primera época de la represión desatada por la junta de Videla. Son las noticias que lograron pasar el tamiz de la censura, o que se dejaron pasar como mensajeras del terror. Si bien están lejos de abarcar todos los crímenes cometidos por nuestras FFAA, dan una idea del clima que vivía la población y del grado de conocimiento que tenían quienes los justificaban con un "por algo será", nuevo Código Penal de los represores y de su feligresía, expresión que luego de los juicios reemplazaron por "nosotros no sabíamos".

Faltan aquí, pero se agregarán, las informaciones que documentan la complicidad de buena parte de la Iglesia, complicidad que continuó cuando pedía el indulto de los condenados y que se volvió a manifestar cuando los invitó, indultados pero no absueltos, el Nuncio Calabresi a brindar con el Cardenal Quarracino por los trece años del papado de Juan Pablo II, en octubre de 1991.

De este material, que se recopiló en 1976, se editaron cuatro ejemplares en aquel entonces en Brasil, tres en 1984 también en San Pablo, Brasil, y otros cuatro con motivo de la muestra "500 Años de Represión", realizada en el Centro Recoleta en agosto de 1992.

León Ferrari
Buenos Aires, 1992

Periódicos:	BHA	Buenos Aires Herald
	C	Clarín
	Crónica	
	N	La Nación
	Le Monde	
	O	La Opinión
	P	La Prensa
	R	La Razón
		La Voz del Interior

Nota: A partir de 1992, a medida que fueron solicitados, se fotocopiaron unos 20 ejemplares por año.

P3/6/76

La desaparición de un asilado denuncióse

Trátase del ex presidente de Bolivia, Gral. Juan J. Torres

Ante las autoridades de la Policía Federal fue radicado anteayer el pedido de paradero del ex presidente de la República de Bolivia, general de ejército Juan José Torres, quien desde hace tres años vive en nuestro país en calidad de residente transitorio.

La denuncia respectiva fue formulada en la comisaría 19ª y en el Departamento Central de la Policía, por la esposa del ex mandatario boliviano, señora Emma Obles de Torres, quien expresó que su marido abandonó, el martes último, a las 8.30, su departamento, situado en Paraguay al 2500, para dirigirse a una peluquería de la zona, y no regresó luego a su domicilio.

El general Juan José Torres

El ex presidente de Bolivia, general Juan José Torres, nació en la ciudad de Cochabamba, en 1919. Hizo sus estudios de primera y segunda enseñanza en su ciudad natal y siguió la carrera de las armas en el Colegio Militar Gualberto Villarroel, de La Paz.

Realizó una brillante actividad castrense. Fue abandonado de la escuela de Estado Mayor de Cochabamba y comandante en jefe del Ejército.

Había sido, anteriormente, agregado militar a la embajada de Bolivia en el Brasil, embajador en la República Oriental del Uruguay y ministro de trabajo en su patria.

En julio de 1970, el ex presidente Alfredo Ovando Candia separó a Torres del comando en jefe del Ejército cediendo a la presión de militares tradicionalistas que veían con desconfianza la administración que se había iniciado en los círculos

Pedido de paradero

En torno de la presunta desaparición del ex presidente boliviano, general Juan José Torres, solamente se sabe que su esposa, Emma Obles radió, ante las autoridades de la comisaría 19ª, un pedido de paradero. La señora de Torres manifestó que su esposo dejó su domicilio —en la intersección de la avenida Pueyrredón y Paraguay—, a las 10 de anteayer, tras lo cual no hubo noticias de él.

Según algunas versiones, el general Torres habría desaparecido mientras se dirigía a una peluquería, en las inmediaciones de su vivienda. La señora Emma Obles señaló que su esposo dejó la finca donde viven para mantener varias entrevistas, de las cuales —siempre según sus declaraciones—, solamente pudo realizar la primera.

Página 8

LA RAZON

Miércoles 2 de junio de 1976

Desapareció en B. Aires un ex Presidente de Bolivia

Desde ayer no aparece el ex presidente de Bolivia general Juan José Torres. Desde hacía tres años se encontraba en nuestro país en calidad de residente transitorio. La desaparición se produjo cuando se dirigía hacia la peluquería, porque luego debía cumplir con una serie de compromisos. Su esposa informó que hará gestiones ante el embajador de Bolivia en nuestro país, para aclarar.

El ex presidente de Bolivia

El general de ejército Juan José Torres desapareció ayer a las 8.30, según denunció su esposa, Emma Obles de Torres. La denuncia la radió en la seccional 19ª y posteriormente en el Departamento Central de la Policía Federal. LA RAZON tuvo oportunidad esta mañana de conversar con la señora de Torres, con quien se casó hace 25 años, "cuando era capitán", y tiene 4 hijos. Nos dijo que el general salió ayer de su departamento, en Paraguay 2500, para dirigirse primero a la peluquería —en Lamar y Mansilla— y posteriormente al domicilio del general (RE) Gugliamelli, para presentarle sus condolencias por la pérdida de su madre. Según había informado Torres a su esposa —"siguiendo con una costumbre de siempre"—, luego tenía un compromiso para finalmente regresar a su casa para almorzar.



La señora de Torres, acompañada por LA RAZON, realizó esta mañana gestiones para averiguar sobre su esposo general Gugliamelli sobre un suceso en el estacionamiento, que no había sacado el automóvil. Lo cierto es que desde ayer a las 8.30 carecemos de noticias. Agregó que los hijos que están en el exterior ya se comunicaron con ella y que el menor anoche no pudo dormir en su casa, ya que el general esperaba al padre. Reiteró que era una costumbre del ex presidente boliviano informar detalladamente de sus movimientos a su esposa, y que nunca había recurrido a la utilización de custodias personales. Finalmente nos dijo que enviará sendos telegramas al presidente de la Nación, teniente general Jorge Vilela, y al ministro del Interior, general Albano Harguindegui, para imponerlos de la situación, como también que visitará al embajador boliviano en nuestro país para que interceda.

N. de la R.: El general Juan José Torres, de 56 años, baja estatura y fuerte complexión, surgió como figura internacional. me dijeron que no estuvo, y



El ex presidente de Bolivia general Juan José Torres

todos los países y dar mayor participación al sector boliviano en la economía nacional, sosteniendo aspirar a superar la actual organización social en la que aun prevalecen privilegios.

Cuando su derrocamiento, el general Torres marchó por vía aérea al Perú, en tanto su familia viajó a Buenos Aires, constituyendo aquí su domicilio. El general Torres, desfiló, regido entonces por el presidente Allende y en mayo de 1973, estuvo unos días en Buenos Aires, oportunidad en que realizó una visita a la villa de emergencia Comunal, donde la mayoría de sus habitantes son compatriotas del ex mandatario de Bolivia. Asistió entonces a una misa oficiada por el padre Carlos Mugica, trágicamente desaparecido después, quien hizo votos "para que Dios ilumine al general Torres en su propósito de socializar su país". Vuelto a su residencia en Santiago, en setiembre del mismo año, la misma fue objeto de un atentado terrorista, sin que hubiera víctimas que lamentar ni daños materiales.

Hasta su ascenso a la presidencia de su país, había ocupado los puestos de agregado militar en Brasil, embajador de su país en Uruguay, ministro del Trabajo y comandante en jefe de las Fuerzas Armadas de la Nación hasta que fuera retirado de ese cargo en julio de 1970. Su ejercicio del poder no duró mucho y fue depuesto el 22 de agosto de 1971 por el golpe que llevó a la jefatura del Estado al general Hugo Bánzer Torres, año, la misma fue objeto de un atentado terrorista, sin que hubiera víctimas que lamentar ni daños materiales.

N3/6/76

(Cont. de la pág. 1; col. 4)

su desaparición no tienen responsabilidad alguna las autoridades argentinas; y también agrego que nadie puede atestiguar que haya sido secuestrado como pretenden hacer aparecer informaciones familiares y periodísticas que califico de tendenciosas, porque si yo, por el solo hecho de faltar treinta horas de mi casa —lo puedo hacer en un acto voluntario o involuntario— si no tengo datos, no puedo decir que he sido secuestrado. Con los mismos argumentos que algunos esgrimen para decir que ha sido secuestrado —es decir, las horas que falta de su hogar— podría alguien decir también que ha abandonado voluntariamente su casa; y podría yo decir que su desaparición es también parte de esa manobra de desprestigio hacia el país que ya he mencionado.

Sin preguntas

"Señores: esto es todo lo que yo les quiero decir sobre este episodio que —vuelvo a repetirles— preocupa, aún más de lo que puede preocupar a los medios de información y a la opinión pública, al gobierno argentino.

"Yo les agradezco esta presencia de una cantidad inusitada de periodistas aquí, en el Ministerio del Interior, y les aseguro que la preocupación por los presos, respecto de los derechos humanos y por la desaparición de personas, sean personalidades o sea el ciudadano argentino, es una preocupación permanente del gobierno nacional.

"Señores: sé que si les permitiera a ustedes, en este momento, que me formularan preguntas, podríamos llegar a las doce de la noche y seguiríamos aquí, en este diálogo que se entablaría.

"Creo que he sido bien claro en lo que he querido decir; y, adelantándome a dos cosas que necesariamente iban a ser las primeras que ustedes arrojarían sobre esta mesa, les digo que, con referencia a la desaparición de los legisladores uruguayos, la Policía Federal sigue en la investigación correspondiente; y el sumario está también en manos del juez federal que oportunamente fuera explicitado en un comunicado dado por el Ministerio del Interior.

N 3/6/76

Fue asesinado el ex presidente boliviano

Se identificó como el del general Juan José Torres el cadáver hallado anteayer en San Andrés de Giles

El cadáver que, como informamos en nuestra edición anterior, fue hallado anteayer cerca de la ciudad de San Andrés de Giles, provincia de Buenos Aires, ha sido identificado como el del general Juan José Torres, ex presidente de Bolivia, quien fue asesinado.

El general Torres que vivía en la Argentina, como residente transitorio, desde hace tres años, había desaparecido después de salir de su domicilio en Paraguay al 2500, el martes último. Su esposa Emma Olea de Torres radicó la denuncia respectiva y el correspondiente pedido de paradero en la comisaría 189 y el Departamento Central de Policía.

La información oficial sobre la identificación del cadáver que publicamos aparte fue dada ayer por el Ministerio del Interior en un comunicado en el que se expresa "el más profundo repudio" del gobierno por el hecho.

Como informamos aparte, el presidente de Bolivia, Hugo Banzer expresó su pesar y pidió la repatriación de los restos. Asimismo se informó que el día de su sepelio será de duelo nacional en el país vecino y que la Federación de Trabajadores Mineros bolivianos decretó un paro de 24 horas.

De la embajada de Bolivia

En la embajada de Bolivia se informó anoche sobre la decisión del gobierno de ese país de decretar duelo nacional por la desaparición del general Torres y ofrecer a sus familiares los medios para el traslado de su cuerpo a su patria, así como la condena del hecho.

El ministro consejero José A. Ayala, con quien nos comunicamos telefónicamente, expresó que junto con el embajador general Alberto guzmán Soriano transmitieron las condolencias de su gobierno y de las Fuerzas Armadas Bolivianas a la esposa del desaparecido ex presidente.

Gestión en la Cancillería

También ayer por la tarde concurrieron a una audiencia con el subsecretario de relaciones exteriores, capitán Gualtier Allara en el Palacio San Martín donde fueron informados sobre las gestiones realizadas por las autoridades nacionales sobre el caso, así como los detalles de su aparición y el pesar del gobierno. Los diplomáticos extranjeros fueron citados a la Cancillería, en respuesta a una presentación verbal efectuada el día anterior requiriendo la intervención del gobierno argentino para esclarecer el paradero del general Torres.

El comunicado

El comunicado de la misión boliviana agrega, después de referirse a las condolencias de su gobierno, que "a tiempo de transmitir ese sentimiento de pesar, la embajada ha ofrecido a la señora Emma Olea de Torres la más cálida cooperación para la repatriación



(Radiofotografía de United Press)

El general Juan José Torres mientras pronunciaba un discurso, en un acto oficial, en la ciudad de La Paz como presidente de Bolivia

Comunicación oficial

El siguiente es el comunicado dado ayer, a las 13.50, por el Ministerio del Interior, a través de su oficina de prensa:

"El gobierno argentino lamenta profundamente informar que efectivos policiales de la provincia de Buenos Aires hallaron el cadáver del ex presidente de Bolivia, general Juan José Torres, alrededor de las 20.30 de ayer —2 de junio— debajo de un puente carretero, sobre un camino secundario, a 16 kilómetros de la ciudad de San Andrés de Giles.

"Este nuevo atentado terrorista que alcanza al ex mandatario de un país hermano, pone una vez más de manifiesto la sistemática campaña, denunciada ayer por el ministro del Interior, para desprestigiar no sólo al gobierno de la Nación Argentina, sino al país todo, con el malsano fin de entorpecer nuestro proceso de reorganización nacional. Campaña ésta que se desarrolla en momentos en que la Nación se encuentra representada en la OIT, está próxima a concurrir a la OEA e iniciando sus gestiones con organismos financieros internacionales.

"Tanto en el orden interno como externo, esta acción psicológica en nuestra República forma parte de la permanente agresión conducida desde los centros de poder de la subversión internacional contra los pueblos que sostienen la primacía de los valores espirituales sobre los materiales.

"El gobierno está convencido que, una vez más, la opinión pública nacional e internacional no será engañada por procedimientos tan bajos e intenciones tan mezquinas.

"Ante este nuevo hecho, que revela el odio y primitivismo de la guerrilla interna y externa, el gobierno y el pueblo argentino manifiestan su más profundo repudio.

"Asimismo, el Poder Ejecutivo Nacional ha dispuesto que se extremen inmediatamente todas aquellas medidas que conduzcan al esclarecimiento de este inefable crimen, para lo cual espera contar con el decidido apoyo del pueblo".

'Help me save the children'

AN elderly Uruguayan lawyer made a heart-rending appeal to everyone living in Argentina yesterday in a bid to save the lives of the three young children of his daughter-in-law.

Dr Juan Pablo Maria Schroeder Otero, whose daughter-in-law Rosario Barredo was found murdered in the same red Torino car in which the bodies of former Uruguayan parliamentarians Zelmar Michelini and Héctor Gutiérrez Ruiz were found last Friday night, addressed an open letter to everyone in Argentina "from the highest in the land to the humblest inhabitant" in a last attempt to try and save the lives of her three month old baby, and her two daughters, aged 18 months and four years.

They were kidnapped along with Rosario Barredo de Schroeder and her common law husband, William Whitelaw Blanco, by armed men who burst into their home at Pasaje Matarras 310 on May 13.

Although neighbours appealed to the men, who were heavily armed and wore civilian clothes, to leave the children in their care, all three — as well as the family dog "Coco" — were taken away with the young couple.

Dr Schroeder, who came to Buenos Aires immediately after he was told of the kidnapping, and filed a habeas corpus writ for his daughter-in-law, grand-daughter Gabriela, aged four, Victoria, aged 18 months and Maximo, aged three months — the latter two her children with Whitelaw — returned to his home in Montevideo.

But he came back here when informed of the finding of the

body of his daughter-in-law Rosario (the fourth body found in the car is presumed to be that of Whitelaw) and has been engaged ever since then in a desperate search for the children.

Dr Schroeder's son, a member of the Tupamaros, was killed by security forces in Uruguay four years ago, but his wife Rosario was absolved of all charges in connection with terrorist activities. The father of her two youngest children, Whitelaw, is also alleged to have been involved in the Uruguayan terrorist organization.

Dr Schroeder believes that since he came to live in Argentina, Whitelaw had turned against the Tupamaros. The identity of the kidnappers of the children and the murderers of their parents is unknown. A ministry of interior communique issued on Monday described the murder of Michelini and Gutiérrez Ruiz as "the action of subversion." The same gang was responsible for the kidnapping of the children and the murder of their parents.

Schroeder said that he would have liked to place his open letter "in the hands of the President himself and also of all the inhabitants of the country to save the lives of these "innocent, defenceless beings."

Explaining that he is writing his letter "under the weight of sorrow beyond any possible relief" as the children's "new father" he appeals "to the furthest corners of the country — Someway, somehow, may our adorable granddaughter and her brother and sister be returned."

Dr Schroeder, who thanks both the judge involved in the affair and the police authorities for the consideration they showed to him, buried his daughter-in-law in Chacarita Cemetery and placed three roses on her coffin for her three children.

"Their disappearance is the culmination of a tragedy," he writes. "The meaning and extent of this tragedy makes us abstain from judgement... but any aggression or mutilation of the principle of respect for the human being, in every crime or torture — even those supposedly unknown — falls inexorably on the community and its destiny."

He finally appeals for "immense civic valour and greatness of soul in leadership." And he hopes that from this might emerge "a gesture that will bring salvation."



● Where are (left to right) baby Máximo and his sisters, Maria Victoria and Gabriela? Their grandfather — who has been searching hospitals and children's homes since their parents were found murdered — appealed yesterday to everyone in Argentina to help get them back. They were kidnapped with their parents a fortnight ago and have not been seen since.

BAH 28/5/76

Desaparecieron 17 uruguayos de sus domicilios

En la noche del 13 de julio último, diecisiete uruguayos radicados en la Argentina desaparecieron de sus domicilios, según datos que obran en poder del alto comisionado de las Naciones Unidas para los refugiados.

Estas desapariciones fueron denunciadas en la sede local del organismo por parientes y amigos de los ciudadanos uruguayos.

Según pudimos establecer, tales desapariciones fueron puestas en conocimiento de la sede central del organismo, en Ginebra, y ya se habría establecido comunicación con nuestro Gobierno para tratar de establecer el paradero de esas personas.

En el grupo de uruguayos figuran dos niños de muy corta edad, uno de ellos de nueve meses de acuerdo con las denuncias efectuadas ante el alto comisionado.

N 21/7/76



• Michelini



• Altuna

day.

Mother appeals for Michelini

THE WIDOW of a former Uruguayan senator yesterday issued a public appeal to know the whereabouts of her daughter, Margarita Michelini, 26, and her son-in-law, Raúl Altuna, 23.

Both disappeared from their home in Villa Martelli on July 13, and their flat was later found in an upheaval. Ten unidentified, armed men dragged them from their flat, the same day that several other Uruguayans living in Buenos Aires were reported missing.

Mrs Elisa Delle Piane de Michelini is the widow of former Uruguayan senator Zelmar Michelini, who was kidnapped and murdered in

Buenos Aires last May, while living here in exile.

In letters addressed to new-papers, the widow of Michelini — a mother of ten children — said that her daughter, Margarita, a teacher "is the one who is most favoured by all of us."

The woman also sent a letter to the President, saying that "it would seem that in our case what is evil and irrational has triumphed. I must hush my bitterness to avoid spreading among them (her children) hatred and anguish."

Mrs Michelini said that the couple's two-year-old son, Pedro, had been left with neighbours and the flat was in "terrible disorder."

BAH 28/7/76

Grandma and baby home to Uruguay

A GRANDMOTHER'S plea for the return of her two-year-old grandson, published in the Buenos Aires Herald last month, was answered recently. Mrs Fermina Haydee Cantoni de Anzalone took grandson Ernesto Andrés to her home in Montevideo after he appeared in Buenos Aires.

On August 1, Mrs Anzalone received a phone call at her home telling her to come to Buenos Aires to pick up the child. The boy was staying with Mrs Anzalone's daughter here since his mother, Rita, was arrested.

When Mrs Anzalone arrived in Buenos Aires, she found her daughter's second-floor flat empty.

Her search for her grandson was unsuccessful until she contacted the Herald and her story was printed.

The daughter with whom the baby was staying, Laura María Haydee Anzalone Cantoni, is one of 19 Uruguayans kidnapped from their homes in July.

Their relatives recently wrote an open letter to President Jorge Rafael Videla describing their grief as they prepared to return to Uruguay after searching fruitlessly for the kidnap victims here, among them a three-month old baby and children.

The letter claimed the kidnappings were carried



Ernesto Andrés

out by no fewer than 10 people, in civilian dress and heavily armed, who broke into the victims' homes at dawn. The kidnappers did not seem to fear being observed, and said they were police, but produced no police documents, the letter stated.

Still missing are: Miss Anzalone; José Félix Díaz Berdayes; Nelson Eduardo Dean Bermúdez; León Gualberto Duarte Luján; Sergio Rubén López Burgos; Enrique Rodríguez Larreta, his wife Raquel and son Enrique; Sara Rita Méndez Lompodio; Simon Antonio Riquelme; María Mónica Solino Platero; Ana Inés Quadros Herrera, Margarita María Michelini; Raúl Luis Altuna; Zahn de Andrés; Maceiro Pérez; López Espiga; and Alicia Alarcón.

BAH 9/9/76

Diplomat seeks missing daughter

FORMER Uruguayan legislator and diplomat José Antonio Quadros yesterday made a public appeal to know the whereabouts of his daughter, Ana Inés, missing since July 13, when several other Uruguayans living in Buenos Aires, also disappeared.

Miss Quadros, 31, a mother of three, was living in Buenos Aires for three years up to the time of her disappearance. Later, the United Nations High Commission for Refugees

she used to telephone her parents regularly from Buenos Aires, but for some time now there had been no more calls.

It was not clear if Miss Quadros, a former pupil at the British School, Montevideo, was wanted by Uruguayan security authorities for political reasons.

Dr Quadros, who said he had learned his daughter was missing from a news item in the Herald, said in his letter "it is clear that it is one of the aims of the Argentine government to reestablish law, order and justice."

"Why is it, then, that I have no way of tracing the whereabouts of my daughter? Why is it that none of those who likewise were abducted on or around the same date have been found? Why is it that it has been so difficult, if not impossible, to succeed in finding cooperation in my search for the truth?"

"If my daughter is guilty of a crime, let her be duly tried. But even if she were, I believe there is still complete justification in my asking why little if anything is being apparently undertaken to clarify this disappearance, as well as the others. I need help to find my daughter."

Among the others missing, whom Dr Quadros refers to, is Margarita Michelini, 26, daughter of former Uruguayan senator Zelmar Michelini, kidnapped and murdered on May 21.



• Ana Inés Quadros.

(UNHCR) said that about 17 Uruguayans, some of them political refugees, had disappeared on July 13 and 14.

Her father, a lawyer, former national deputy and former ambassador to Britain, France and West Germany, said he had last seen his daughter in May, when he came from Montevideo to visit her in Buenos Aires. He said that

BAH 31/7/76

● Fue presentado un recurso de hábeas corpus ante el juzgado federal del doctor Rafael Sarmiento en favor del abogado Juan Carmelo Sinigaglia, detenido por un grupo de desconocidos, fuertemente armados, en su estudio de Viamonte 1355, de esta ciudad.

Opinión 16-6-76

Hábeas corpus

En el juzgado de instrucción del Dr. Oscar M. R. Ocampo, secretario del doctor Miguel Ángel Caminos, radicóse un hábeas corpus en favor de Amado Berardo, quien —de acuerdo con el recurso— desapareció el 17 del actual de su domicilio y de la entidad bancaria donde trabajaba. Como la búsqueda del nombrado no dio resultado alguno, se solicita al juez requiera a distintos organismos que informen sobre el caso y en caso de que esté detenido, se ordene su libertad.

Nación 22-7-76

● En el Juzgado Federal del doctor Rafael Sarmiento fue presentado un recurso de hábeas corpus en favor de Floreal Edgardo Avellaneda, de 15 años de edad, quien habría sido detenido el 15 de abril último, en la localidad de Munro, junto con su madre, Iris Etelvina Pereyra de Avellaneda.

Opinión 9-6-76

■ Ante la Justicia Federal fueron interpuestos dos recursos de hábeas corpus en procura de establecer el paradero y los motivos de la detención —si existió— de la señora Raquel Nogueira Paullier de Rodríguez Larreta: de su suegro, señor Enrique Rodríguez Larreta y del joven Ricardo Zeff, de 18 años.

La señora de Rodríguez Larreta y su suegro —ambos uruguayos— desaparecieron el 13 de julio último, después que concurren a la Dirección General de Migraciones. En cuanto al joven Zeff, fue sacado de su domicilio, junto a otros tres jóvenes, el 23 de julio último, por varios hombres vestidos de civil que portaban armas.

Opinión 31-7-76

Recursos tendientes a localizar a varias personas

El doctor Emilio Fermín Mignone, ex subsecretario de Educación de la Nación, y ex rector de la Universidad Nacional de Luján y el señor Isidoro Eduardo Sobel, gerente de la agencia Villa Crespo del Banco Mercantil Argentino, dirigieron sendas cartas al presidente de la Nación, teniente general Jorge R. Videla, cuyas copias fueron remitidas posteriormente a los diarios, solicitando informaciones acerca del paradero y situación de sus hijos, Mónica María Mignone y Héctor Natalio Sobel, presuntamente detenidos por fuerzas de seguridad, según manifiestan.

La hija del doctor Mignone, psicopedagoga, fue detenida en su domicilio el 14 de mayo último y el señor Sobel, abogado, fue apresado por cuatro personas, en la vía

pública, el 20 de abril. Los recursos de hábeas corpus interpuestos en favor de ambas personas, no posibilitaron determinar, hasta ahora, su paradero.

● El señor Zelmario Eduardo Michelini Dellepiane —hijo del senador uruguayo Zelmario Michelini, asesinado el 22 de mayo último— presentó ayer un recurso de hábeas corpus en favor de Margarita Michelini de Altuna y Raúl Altuna, secuestrados el 14 de julio de su domicilio a las tres de la mañana, por un grupo de personas vestidas de civil. Sus captores dejaron en el lugar a un hijo de ambos, de corta edad, por el que se hacen los trámites para entregarlo a su familia.

● El juez de Instrucción Aldo Luis Mo-

tesano Rebon, solicitó ayer la colaboración de odontólogos para intentar la identificación de cuatro personas, cuyos cadáveres, carbonizados, aparecieron el 15 y 17 de mayo último, en Avenida Roca y Escalada y en 27 de Febrero y Escalada, respectivamente.

Uno de los occisos, de unos 25 años, carece de tres molares, presenta 12 obturaciones con amalgama y tres coronas metálicas; el segundo carece de cuatro molares y tiene tres obturaciones; el tercero muestra la falta de siete piezas dentarias y cuatro oclusiones con amalgama. El cadáver de la mujer carece de tres molares, tiene cinco obturaciones con amalgama y un canino con giroversión medio vestibulo-distal de 20°.

Opinión 23-7-76

■ Ante el juzgado de instrucción de la doctora Laura T.A. Damianovich de Ceredo fue presentado ayer un recurso de hábeas corpus en beneficio del periodista Héctor Ernesto Demarchi, quien fue detenido el jueves 5 cuando abandonaba el edificio del diario El Cronista Comercial. La presentación judicial fue concretada por Héctor Demarchi (padre), quien destacó que su hijo es periodista profesional, que no desarrollaba actividad política alguna y que hasta hace pocos días se desempeñaba como delegado sindical de la Asociación de Periodistas de Buenos Aires.

Opinión 7-8-76

■ Familiares de Martín Belquistegui presentaron un recurso de hábeas corpus ante la Justicia Federal, informando que el 26 de julio último fue detenido en su domicilio de Nicaragua 10345, Barrio 11 de Setiembre (Ruta 8, Km 22.600, provincia de Buenos Aires), sin que haya sido posible desde entonces localizar su paradero.

Opinión 8-8-76

Presentó un hábeas corpus

Ante el juzgado de instrucción del doctor Juan B. Sejean, quedó radicado un recurso de hábeas corpus en favor de Arnando José Amadio; su hijo, Arnando Oscar Amadio y la nuera de éste, Silvia Kuperman, presentado por la esposa del primero, Delfina Pilar González de Amadio.

Señaló que los nombrados fueron detenidos el viernes último en sus domicilios de José Ingenieros 1901, Béccar, provincia de Buenos Aires, y French 2458, piso 8º, B, de esta capital, por personas que dijeron ser de la Policía Federal.

Prensa 10-8-76

■ Fue presentado un recurso de hábeas corpus a favor del periodista uruguayo —radicado en la Argentina junto con su esposa y un hijo— Enrique Rodríguez Larreta, quien se desempeñaba en el diario El Cronista Comercial y desapareció, desde hace varios días, de su hogar y los sitios que frecuentaba habitualmente. Las pesquisas realizadas hasta el momento resultaron infructuosas.

Opinión 10-7-76

Hábeas corpus

El doctor Luis Zeff, presentó ante el juzgado federal N° 1, un recurso de hábeas corpus en favor de su hijo, Ricardo Zeff, de 18 años, quien fuera sacado de su domicilio en Palermo el 23 de julio por personas desconocidas.

Clarín 31-7-76

■ Los familiares del soldado conscripto Luis Daniel García presentaron el viernes ante la Justicia Federal un recurso de hábeas corpus en su favor. El soldado García fue secuestrado en la madrugada del jueves por seis individuos que irrumpieron en su domicilio, Río de Janeiro 840, Capital Federal. Otros tres recursos de hábeas corpus fueron presentados ante el juez federal Nino Tulio García Moritán, el Juzgado Federal N° 2 de San Martín y el Juzgado Penal N° 4 de Morón en favor del conscripto Luis Pablo Steimberg, de 22 años, quien cumple su servicio militar en el Colegio Militar de la Nación y cuyo paradero se desconoce desde el 10 de agosto. Steimberg militaba en el Partido Comunista antes de iniciar su conscripción, según informó ayer a La Opinión el señor Jaime Steimberg, padre del desaparecido.

Opinión 15-8-76

Three priests, two seminarists Five churchmen shot in Belgrano

THREE priests and two young seminarists were murdered by unidentified gunmen in the church house adjoining San Patricio in Belgrano yesterday morning as a second wave of violence rolled over Argentina in the wake of Friday's murderous bombing of federal police security headquarters.

The mass murder at what is known as "the Irish Church" — the priests are members of the Irish Pallottine order — was discovered at around 7.30am yesterday when the organist Rolando Sabino found the church locked. He went to the modern two-story house adjoining where the priests live. He found the door locked and nobody answered his call. Finally he jumped up on a wall and broke into an upper room by smashing the glass.

There he saw five bullet-riddled bodies crumpled on the floor, two in pyjamas and two fully clothed. Eye-witnesses said that it was difficult to recognize Father Pedro Duffau, 65; Father Alfredo Leaden, 60, (who is the superior of the Irish Pallottine congregation in Argentina); Father Arturo Corbetta, 40 and the seminarists Salvador Barbeito and Emilio Neyra, both aged 25, because of the number of bullets fired into the upper half of their bodies. It appeared that the five men had been kneeling, their hands clasped in prayer as they were shot, presumably with silencer-fitted guns, some time between two and four in the morning. Church sources said that before the murders in San Patricio, on the corner of Echeverría and Estomba, gunmen had tried to enter the church of Santa María de los Angeles, in nearby Coghlan. The same sources also reported that the church of San Nicolás de Bari in Avenida Santa Fé was shot at on Saturday night. Other rumours of attacks on churches could not be confirmed.

Noticias Argentinas reported another unexplained act of violence last night. Quoting "responsible circles", the news agency said that at 5.30am yesterday a group of armed men shot an unidentified young man dead on 9 de Julio and Corrientes. Gagged and with his hands tied he was forced against the obelisk where he was murdered as if by a firing squad. The killers then left the scene in the car they had used to bring their victim to the spot. Noticias Argentinas said that policemen from the first precinct found the body at 5.45am.

The First Army Corps issued a communique on the killing of the priests and the seminarists

attributing it to "subversive elements." The communique added: "The vandalistic outrage was committed in San Patricio church, demonstrating that the authors, as well as having no country, also have no god."

Eye-witnesses said that the murderers left two messages behind them.

On a red carpet the killers had written: "To those who poison the minds of our virgin youngsters." It was signed "S.T.M."

On the inside of a door of one of the bedrooms another inscription (later rubbed out although it was still just legible) read: "For our dynamited police comrades."

The disorderly state of bedrooms, and the recreation room where the five men were found lying in a line along one wall gave the impression that the murderers had searched them.

As soon as the news of the murder became known in the parish, people gathered around the church.

In the morning the federal police chief, General Arturo Corbetta, and the second in command of the First Army Corps, General Jorge Olivera Rovere, visited the scene of the mass murder.

Just after midday Monsignor Guillermo Leaden, auxiliary bishop of Buenos Aires, whose brother Alfredo, was murdered, conducted mass in a convent a block away from the church.

The church was reopened shortly afterwards and parishioners, shock and grief showing in their faces, gathered inside to pray, led by two priests. A second mass was said at 4pm and the bodies of the murdered priests and their helpers were laid in the church last night for their flock to pay their last respects.

None of the priests, or seminarists, is known to have had any links with the Third World movement in the church. The two older priests were described by their parishioners, as totally unpolitical. Father Leaden, particularly, was deeply loved by the parishioners. A spokesman for the papal nuncio, Father Martinez, told a reporter that the Irish Pallottine fathers "have never done anything except devote their lives to their religious duties, fundamentally within the church."

All three priests were born in Argentina but studied, as is traditional with the order, in Thurles, County Tipperary.



• Cardinal Aramburu, Primate of Argentina, is pictured (centre) flanked by several of his bishops and over 100 priests, at the mass said before the open coffins of the slain priests and trainees of St Patrick's, Belgrano, yesterday prior to the departure of the funeral cortege. (NA photo)

Palotinos 7 (46) Sepultaron a los religiosos asesinados

Fueron sepultados ayer en el cementerio de Mercedes, provincia de Buenos Aires, los restos de los sacerdotes Pedro Duffau, Alfredo Kelly y Alfredo Leaden, asesinados el domingo último en la Capital Federal.

Los tres cadáveres habían llegado en ambulancia anteayer a las 17.30, en medio de una gran cantidad de público que se había congregado para recibirlos en el atrio de la iglesia local de San Patricio. Se hallaba presente también el obispo diocesano, monseñor Luis Torné.

El velatorio tuvo lugar en ese mismo templo, que ayer fue escenario de una misa de cuerpo presente poco antes de la ceremonia de inhumación, que se realizó a las 10.30. Una densa muchedumbre había desfilado durante horas por la iglesia para rendir un último tributo a los religiosos.

Los tres sacerdotes pertenecían a la congregación de los palotinos irlandeses. Kelly y Duffau eran nativos de Mercedes, mientras que Leaden estuvo radicado en esa ciudad como superior del colegio de la orden.

Los sacerdotes, junto con los seminaristas Salvador Barbeito y José Emilio Barletti, fueron hallados sin vida y acribillados a balazos en la mañana del domingo pasado en la iglesia de San Patricio del barrio de Coghlan, en la Capital Federal. Los restos de Barbeito y Barletti recibieron sepultura en Avellaneda y San Antonio de Areco, respectivamente.

Entre tanto, el Arzobispado de Buenos Aires, en un comunicado suscripto por el vicario federal, monseñor Rodolfo Nolasco, expresó su "profunda preocupación y dolor" por el reciente asesinato de tres sacerdotes y dos seminaristas en la iglesia de San Patricio de esta capital y exhortó a los cristianos a "intensificar sus esfuerzos por vivir la unidad y la paz basadas en el amor evangélico y a que se eleven plegarias por el descanso eterno de las víctimas, y para que la Gracia de Dios, tocando el corazón de los sacrílegos verdugos, los aparte del errado camino de la violencia irracional y fratricida".

De su lado, el arzobispo de San Juan de Cuyo, monseñor Ildefonso María Sansierra, condenó severamente anteayer el asesinato de los cinco religiosos. El prelado expresa en una declaración que "ante el alevoso y bárbaro asesinato de sacerdotes y seminaristas palotinos de la parroquia de San Patricio, Buenos Aires, en nombre del Presbiterio y del mío propio, en nombre también de los católicos de San Juan, levanto mi voz de enérgica protesta y repudio el crimen y sacrificio que ha sido llevado por los traidores de la patria hasta el mismo recinto sagrado".

BAH 5/7/76

DAH 6/7/76

0 7/7/76



León Ferrari en la exposición *Espacio alternativo*, Galpão de São Paulo, 1979.

León Ferrari at the *Espaço Alternativo* exhibition, Galpão in São Paulo, 1979.

Líneas, planos
y el dibujo del sonido:
León Ferrari, São Paulo,
1979-1986

Lines, Plans,
and Sound-Drawing:
León Ferrari, São Paulo,
1979-1986

Andrea Giunta

JUNIO 2004-MARZO 2008 / JUNE 2004-MARCH 2008

"Si antes estaba preocupado por hacer algo ineludible, hoy no sé bien cómo explicar lo que deseo con mi obra."¹ La afirmación del desconcierto que León Ferrari sostenía en 1980 señalaba un "después" que atravesó las experiencias de una generación en la Argentina. Era un después de la radicalización extrema de la vanguardia, de su vinculación con la política, del enfrentamiento con las instituciones del arte, del abandono del arte por la revolución. La cultura de los años sesenta y comienzos de los setenta constituye un relato ascendente que logra ejemplos radicales en las biografías de los artistas que buscaron encontrar un arte perfecto, eficaz, absolutamente nuevo, transformador de todos los parámetros estéticos y también de la sociedad. Un arte integrado a un mundo que no sólo se soñó mejor, sino también posible. El desconcierto de Ferrari señala lo que siguió, cuando la inviabilidad de tal proyecto se demostró con muertes, censura, persecución y exilios. ¶ "Retornar" y "volver" son palabras que se reiteraron con obstinación en el diccionario de época de la cultura artística de los años setenta en Argentina. Los términos remiten a la necesidad de reconquistar un lenguaje que se había desmaterializado en la acción. Fue éste un retorno resistente, en el cual el rescate de las imágenes implicó, ante todo, el resguardo y el restablecimiento del sentido. Para algunos significó volver al oficio pictórico, e incluso a los temas más tradicionales del arte desde nuevas matrices conceptuales —pienso en los paisajes de Pablo Suárez, en las naturalezas muertas y en los interiores de Juan Pablo Renzi o en los cielos de Óscar Bony. ¶ Cuando quería hacer algo ineludible, León Ferrari encontró las formas renovadas de intervenir en la transformación de los lenguajes de los sesenta. Sucesiva y simultáneamente, experimentó con los materiales: realizó piezas de cerámica monumentales, esculturas con alambres, escrituras, botellas, cajas. Por otra parte, encontró las formas que le permitieron fundir la vanguardia estética con la vanguardia política. Así concibió *La civilización occidental y cristiana* (1965), el controversial montaje de un bombardero norteamericano con un Cristo de santería, una referencia contextualizada a la escalada militar de los Estados Unidos en Vietnam.

"I used to be worried about doing something unavoidable, but now I really can't explain what I want from my work."¹ The puzzlement expressed by León Ferrari in 1980 suggested an "aftertime" that permeated the experiences of a whole generation in Argentina. It was an aftertime for the extreme radicalisation of the avant-garde movement, for a collision against art institutions, for the estrangement between revolution and art. Culture from the Sixties and the early Seventies constitutes a rising story that finds radical examples in the biographies of artists who strove to find a perfect, efficient, transforming, and absolutely new kind of art —one that would challenge every aesthetic and social parameter. Art would be integrated not only to a once-idealised world, but also to a feasible one. Ferrari's puzzlement points at what followed, when the impossibility of such a project became evident through death, censorship, persecution, and exile. ¶ "Retake" and "return" are words that were stubbornly repeated in the Argentinean dictionary of artistic culture during the Sixties. These terms evoked the need to re-conquer a language that had dematerialised in action. This was a resilient return, in which the rescuing of images implied, first and foremost, a shelter for meaning, as well as its reestablishment. Taking new conceptual matrixes as a starting point, some people returned to painting and even to the most traditional topics of art —I am thinking of Pablo Suárez's landscapes, Juan Pablo Renzi's still natures and interiors, or Óscar Bony's skies. ¶ Wanting to do something unavoidable, León Ferrari found renewed ways to intervene in the transformation of languages from the Sixties. Successively and simultaneously, Ferrari experimented with several materials —he made monumental pieces out of clay



La civilización occidental y cristiana, 1966. Plástico, óleo y yeso. 200 x 120 x 60 cm.
Colección Alicia y León Ferrari. Foto Ramiro Larrain.

Western and Christian Civilization, 1966. Plastic, oil paint, and plaster. 200 x 120 x 60 cm.
The Alicia and León Ferrari Collection. Photo Ramiro Larrain.

Desde mediados de los sesenta participa en el arte colectivo, marcado por la voluntad de intervención política, que culminó en *Tucumán arde*. Además, durante todos estos años y hasta el presente, León Ferrari escribe. Pero no para explicar su producción visual; escribe en paralelo, desplegando en la construcción del discurso, en lo específico de la escritura, dispositivos equivalentes a aquéllos que activan las imágenes. ¶ A fines de esa década Ferrari, como muchos otros artistas argentinos, suspendió el arte. La necesidad de participación política puso entre paréntesis su producción artística, por lo que el momento en el cual volvió a hacer esculturas es significativo: 1976, el año del golpe militar que llevó a Ferrari a trasladarse con su familia a São Paulo. Aquí contacta a artistas como Regina Silveira, Julio Plaza, Carmela Gross, Marcelo Nitsche y Hudinilson, entre otros. Se vincula intensamente al medio artístico paulista: conoce a Aracy Amaral, estudia grabado con Regina Silveira, Julio Plaza lo invita a hacer arte por teléfono y, en 1979, expone en ocho muestras colectivas con artistas como Mira Schendel. Pero no sólo se integró a un grupo en estado de experimentación artística intensa, también actuó en él, desarrollando una multiplicidad de propuestas nuevas: heliografías, arte en fotocopias, instrumentos musicales, conciertos, arte por teléfono, arte por correo. ¶ La residencia en São Paulo prueba que en los viajes de los artistas latinoamericanos se trazaron mapas que estallaron de referencias históricas y estéticas, los cuales entraron en contacto y produjeron nuevos desarrollos. También demuestra que no sólo las travesías a París o a Nueva York fueron significativas para el arte de América Latina. Los exilios trazaron, además, mapas regionales que permiten entender a São Paulo, Madrid, París o a la Ciudad de México como parte de una formación cultural ligada a Buenos Aires —pienso no sólo en los artistas, también en los historiadores, los sociólogos y los psicoanalistas. ¶ Durante algunos años la necesidad de una definición política dejó de ser un imperativo para Ferrari. Ésa era, precisamente, la distancia que establecía con su producción de los años sesenta, cuando sabía “que quería hacer algo ineludible”. Los grandes planos en heliografía, los dibujos, las experiencias con la música y con los instrumentos fueron, en principio, expresiones sin requerimiento de eficacia, sin voluntad de intervención. En otras palabras, la puesta en acción de una vanguardia experimental,

as well as sculptures out of wire, writings, bottles, and boxes. Similarly, he found media that allowed him to combine both aesthetic and political vanguards. In this way, he created *La civilización occidental y cristiana* (*Western and Christian Civilization*, 1965), a controversial montage of an American bomber and a *Santero* figure of Christ. It was a contextualised reference to the American military incursion in Vietnam. From the mid-Sixties, Ferrari took part in collective art, which was much influenced by wilful political intervention. The result was *Tucumán arde* (*Tucumán on Fire*). Additionally, along all these years and even nowadays, Leon Ferrari has been a writer. He does not write to explain his visual work, however. He writes as a parallel activity, in which he develops —by means of constructive discourse and specific writing— resources parallel to those that activate images. ¶ In the late Sixties, Ferrari, just like many other Argentinean artists, put art on hold. His need for political involvement forced him to bring his art to a halt. This is why the moment at which he resumed his sculpting activities is very significant. It was 1976, a year in which a military coup forced Ferrari and his family to move to São Paulo. It is here that he contacts artists like Regina Silveira, Julio Plaza, Carmela Gross, and Marcelo Nitsche y Hudinilson, among others. Ferrari then becomes deeply involved in the São Paulo artistic scene and meets Aracy Amaral. He becomes Regina Silveira's etching student, and Julio Plaza encourages him to create art by telephone. In 1979 he exhibits his work in eight collective



14 noites de performance, SESC, São Paulo, 1981. Performance with instrumentos musicales de barras de acero.
 Archivo León Ferrari. Fotos Loris Machado.

14 Performance Nights, SESC, São Paulo, 1981. Performance with iron-bar musical instruments.
 León Ferrari Archive. Photos Loris Machado.

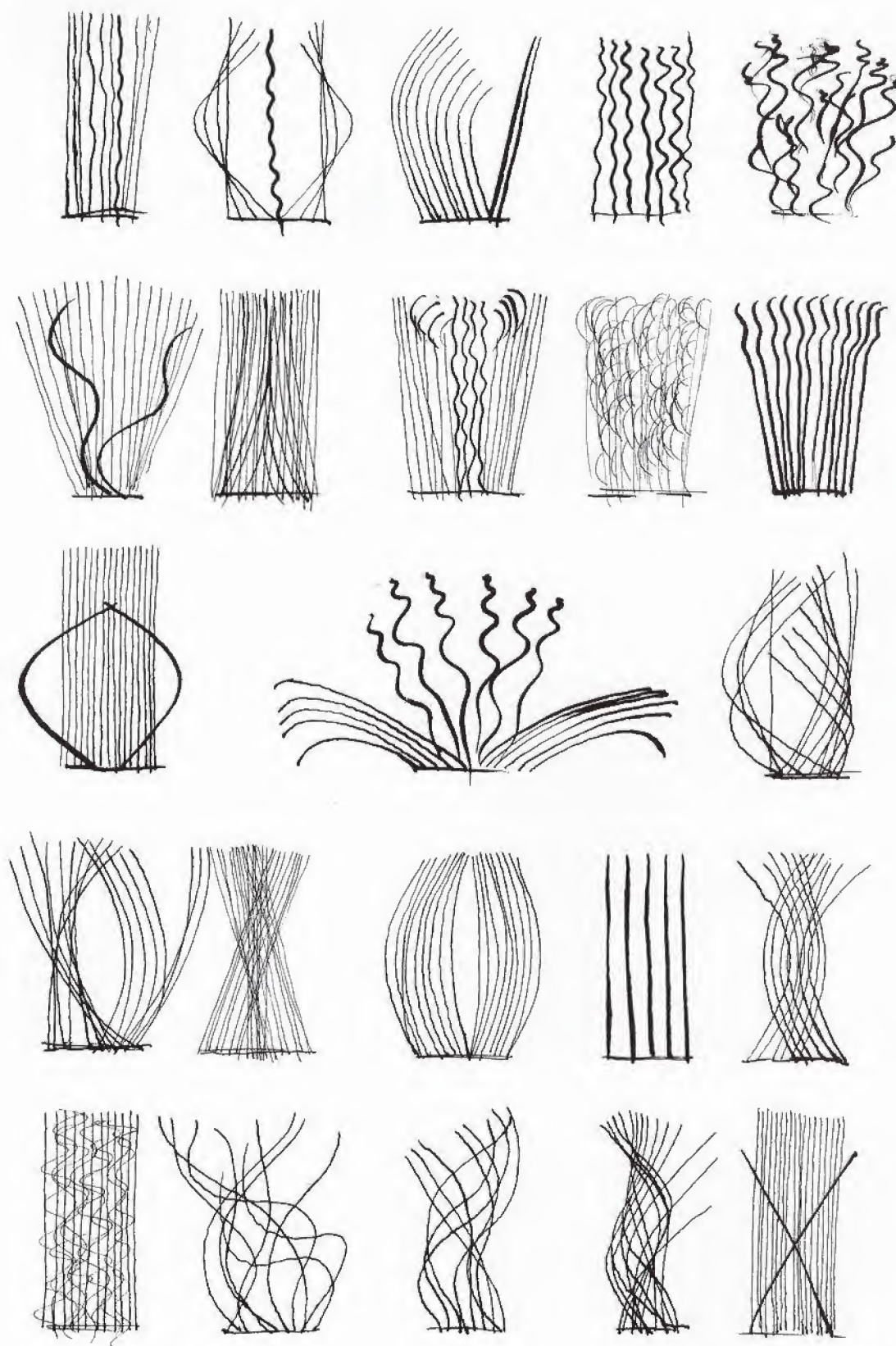
lúdica, abocada a la indagación en las formas y a la renovación de los lenguajes; un paquete de experiencias que desplegó en esculturas, grabados, escrituras, música y *collage*. ¶ En 1979 comenzó con los dibujos del libro *Imagens*, inició la serie de arte por correo y creó el *Berimbau* (escultura sonora polisensorial) que lo llevó a ejecutar música y *performances*. Una mezcla de lenguajes cuyo comienzo Ferrari relata en un texto:

Con esta página se inicia una serie de obras mixtas, retratos de hechos reales o imaginarios, estudios de situaciones, dudas, vacilaciones, casamientos de palabras con dibujos, espacio, fotografías, reflexiones sobre el uso de formas o líneas, encarcadas en algunas hojas de papel, repetidas cien veces en fotocopias, o mil veces en libros o cien mil veces en diarios.²

shows, where he rubs shoulders with artists like Mira Schendel. But not only did Ferrari join a group boasting an intense desire to experiment in the arts, he also took part in it by projecting myriads of new proposals—heliographies, photocopy art, musical instruments, concerts, telephone art, and mail art. ¶ His stay in São Paulo proves that the journeys of Latin American artists laid out maps that abounded in historical and aesthetic references. These maps eventually merged and resulted in new developments. It also proves that Latin America was not only influenced by artistic adventures in either Paris or New York. Artistic exiles also laid out regional maps that helped us conceive São Paulo, Madrid, Paris or Mexico City as part of a cultural heritage linked with Buenos Aires—I am not thinking only of artists, but also of historians, sociologists, and psychoanalysts. ¶ For several years, the need for a political definition ceased to be imperative to Ferrari. This was a much-needed detachment between himself and his work from the Sixties, when he knew he “had to do something unavoidable”. His large-scale heliographic plans, his drawings, and his musical experiments were, mostly, expressions that did not call for either efficiency or interventional needs. In other words, Ferrari put into practice an experimental, ludicrous vanguard, one that was focused on the search of form and the revitalisation of language. He gathered a series of experiences that he translated into sculpture, etching, writing, music, and collage. ¶ In 1979 Ferrari started drawing for his book *Imagens (Images)*. He also started a series of mail art and created the *Berimbau* (multi-sensorial sound sculpture), which led him to play music and do performances. It was a language mixture whose starting point Ferrari describes in a text:

This page introduces a series of mixed works, portraits of real or imaginary facts, situational studies, doubts, hesitations, marriages between words and drawings, spaces, photographs, reflections upon the use of forms or lines that have been caught on several paper sheets, reproduced a hundred times in photocopies, a thousand times in books, and a hundred thousand times in newspapers.²

This was a new art form that allowed him to look into “the laws that link a drawing with its resulting music, or music with the lines and collisions and crossings that music itself requires”.³ Ferrari's *Imagens (Images)* and *Hombres (Men)* Series, as well as his large-scale heliographic plans, are part of this period of extreme experimentation. ¶ *Imagens* opens with calligraphies outlined on different pages. The first one, *Mensagem (Message)*, features groups of lines with diverse rhythms and movements—they zig-zag, tremble, and form nucleuses showing different linear patterns, which are unified by an abstract-emotional relationship. ¶



"MENSAJE" 1979

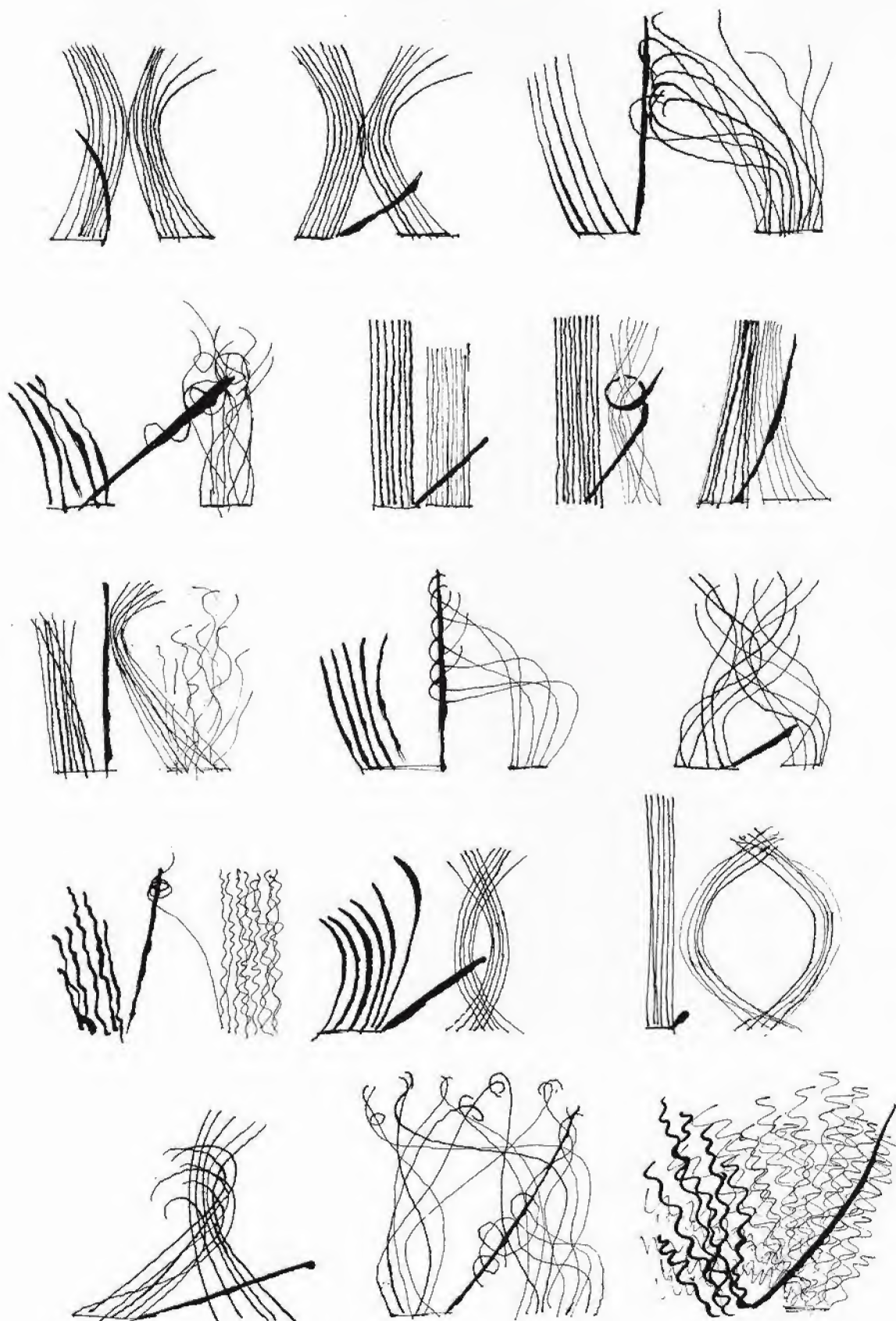
"MENSAJE"

Mensaje, 1979. De la serie *Escrituras*. Impresión xerográfica. 33 x 22 cm. Colección MACG, INBA. Foto Adrián Rocha Novoa.

Message, 1979. From the *Writings* series. Xerographic print. 33 x 22 cm. MACG Collection, INBA. Photo Adrián Rocha Novoa.

Una nueva forma de arte que le permitió indagar sobre “las leyes que vinculan un dibujo con la música resultante o una música con las rayas y choques y cruces que ella requiere”.³ Las series *Imagens*, *Hombres* y los grandes planos en heliografía son parte de este momento de extrema experimentación. ¶ *Imagens* comienza con caligrafías ordenadas en páginas. La primera, *Mensagem*, con bloques de líneas en ritmos y movimientos diversos, paralelas, zigzagueantes, temblorosas, que ordenan núcleos que registran distintos comportamientos de la línea, unificados por una relación abstracto-emotiva. ¶ *Kamasutra* es una secuencia de líneas apasionadas. Al principio calmas, se desplazan lentamente, se atraviesan, se enfrentan en enlaces perturbados; la pluma que las traza se hunde en el papel, con trazos violentos, de borde quebrado, poroso, o con líneas sutiles, casi imperceptibles. Líneas en multiplicadas batallas amorosas. ¶ *Código de señales secretas* establece una lógica: a cada letra del alfabeto corresponde un dibujo, siguen las letras del alfabeto griego, los signos de suma y resta, los números mezclados con otros símbolos, cada vez más arbitrarios, asociaciones entre signos y dibujos que terminan siendo correspondencias de dibujos, de líneas enruladas, gruesas y delgadas, en un código donde finalmente se deduce que a una línea sólo corresponde otra línea. Las correspondencias (no siempre caracterizadas como secretas) también se realizan entre líneas, letras y animales (ardillas, caballitos, zorros, peces, aves, insectos) de letraset.⁴ ¶ En *Zoología* el movimiento será tan intenso, tan incontrolable, que las líneas crecen invadiendo registros, llegando hasta la mitad del plano y, entre ellas, por primera vez en estas páginas, aparece la mujer, acompañada por serpientes, sapos, tortugas, escorpiones y pájaros. ¶ *Xadrez* mezcla letras, signos, curvas, estrellas y algunas figuras de ajedrez. Todo en letraset, en un amontonamiento en el cual se vuelve imposible encontrar la jugada *P4CD*, aun cuando esté allí el tablero, con campos arbitrarios en donde las piezas transgreden las reglas por su número y su disposición inusual, provocando que una torre rebote contra un alfil disputándose el mismo campo y que se enfrenten cayendo por el borde del rectángulo

Kamasutra is a sequence of passionate lines. Calm at the beginning, they start moving slowly. They intersect and face each other in disturbed union-points. The pen that draws them plunges into the paper with violent, broken, porous strokes. The lines can also be subtle, however, and almost imperceptible. These are lines in multiplied love battles. ¶ *Código de señales secretas (Secret-Sign Code)* establishes its own logic —each letter in the alphabet corresponds to a drawing. Then come Greek letters, addition and subtraction signs, numbers mixed with other (increasingly arbitrary) symbols, and associations amongst signs and drawings that end up establishing links with other drawings, as well as curling lines that may be either thick or thin. This is a code where, in the end, we can infer that a line can only correspond to another line. These correspondences (not always secret ones) can also exist between letraset lines, letters, and animals (squirrels, little horses, foxes, fish, birds, and insects).⁴ ¶ In *Zoología (Zoology)*, the movement is so intense, so uncontrollable, that the lines break into new grounds, reaching as far as the middle of the plan. For the first time on these pages, a woman appears —she is flanked by snakes, toads, turtles, scorpions, and birds. ¶ *Xadrez (Chess)* mixes letters, signs, curves, stars, and several chess pieces, all of them in letraset. One can only see a bundle that makes it impossible to find the *P4CD* move, even when it is there, on the chessboard, on arbitrary fields where the pieces break every rule due to their unusual numbers and arrangements. A rook runs into a bishop, thus disputing the same field and then falling over the edge of the rectangle (*P4R, P4D*). The tension between the checkers on the chessboard and the drawing is dissolved when the lines invade it all and



KAMA-SUTRA I

Kama Sutra I, ca. 1980. De la serie *Escrituras*. Impresión xerográfica, 33 x 22 cm. Colección MACG, INBA. Foto Adrián Rocha Novoa.

Kama Sutra I, ca. 1980. From the *Writings* series. Xerographic print, 33 x 22 cm. MACG Collection, INBA, Photo Adrián Rocha Novoa.

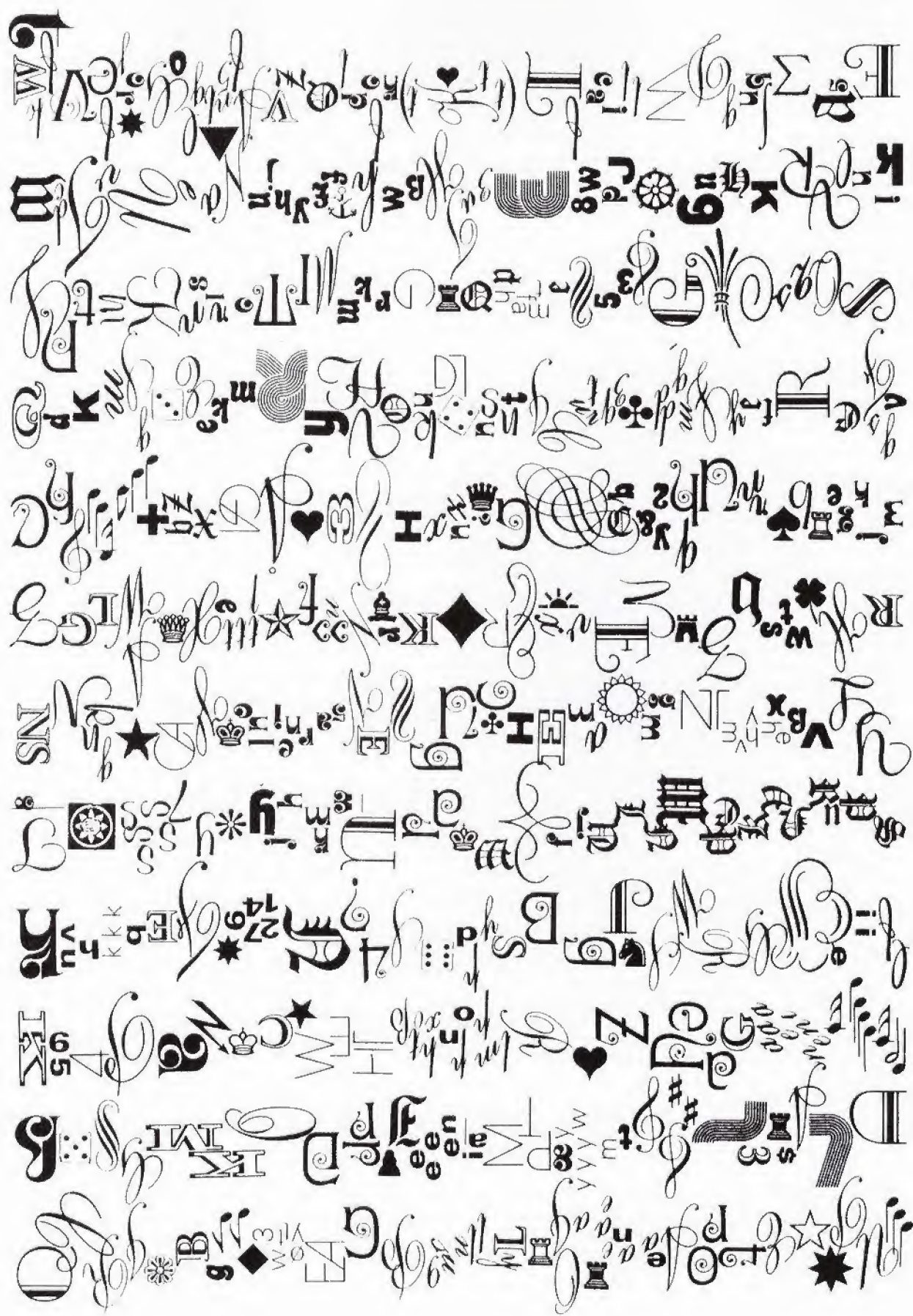


(P4R, P4D). La tensión entre la cuadrícula del tablero y el dibujo se disuelve cuando la línea lo invade todo y planea entre las letras, los peones y las torres, en recorridos que transitan el plano, que se entrelazan unos con otros (*Laberintos*). Y aun cuando se vuelva a restablecer la ortogonalidad, nada será como antes de la lucha por el plano. Las verticales y las horizontales van a ir hacia lo que pronto serán: planos y arquitecturas en donde peones, caballos, alfiles, reinas y reyes esperan, desde su sitio, el momento para iniciar el camino hacia el tablero. Un tablero que dejó de ser lo que era, un campo en donde los ejércitos caminarán placenteros entre camas, inodoros y bañeras, mezclándose, incluso, en el adulterio entre el rey blanco y la reina negra.⁵ ¶ En *Imagens* Ferrari utiliza el letraset para hacer líneas, pequeños animales y hombres: hombres vistos desde arriba, en acción de caminar, en la convención del plano arquitectónico. Hombres que comienzan ocupando ordenadamente la superficie reticulada del tablero, para pronto agolparse en multitudes, enfrentándose a las piezas de ajedrez que se esconden y, finalmente, desaparecen, dejándolos en tumultos desorientados, siguiendo líneas inconducentes. ¶ *Plantas y proyectos* se organiza con el dispositivo que regula los grandes planos y los mapas urbanos de las heliografías. Cuartos con camas y bañeras, cocinas y lavabos, inodoros y hombres, caminando, decididos, en la norma del letraset, siguiendo el mismo comportamiento del cuerpo, avanzando

hover amongst the letters, the pawns and the rooks, following paths that criss-cross the plane and endlessly entwine (*Laberintos/Labyrinths*). And even when orthogonality is achieved, nothing will ever be the same after the battle for the plan. Vertical and horizontal lines move towards what they will soon become —plans and architectures where pawns, knights, bishops, queens and kings wait, in their own places, for the moment to make their way towards the chessboard. The chessboard has ceased to be what it was before, a field where armies stroll amidst beds, toilets, and bathtubs. These armies even get involved in the adultery between the white king and the black queen.⁵ ¶ In *Imagens* Ferrari uses letraset to create lines, small animals, and men who are seen from above while walking, within the conventions of an architectural plan. These men initially people the reticulated surface of the chessboard; then they crowd up, facing the hiding chess pieces. Then the men simply disappear, leaving the chess pieces in baffled crowds that follow entangled lines. ¶ *Plantas y proyectos* (*Plans and Projects*) is organised by means of a device that regulates large-scale plans and urban maps in the heliographies. One can see rooms containing beds and bathtubs, kitchens and sinks, toilets and men who decidedly walk within letraset limits. The men follow bodily patterns and make their way amidst architectures that will soon turn into plans for impossible houses, urban maps, and motley doors (all of them open, but closed in the end). Ferrari expands and aggrandises this series by means of multiplyable plans in large-scale heliographies with urban topics (neighbourhoods, streets, motorways, crowds.) ¶ In *Banheiros*, the last section of *Imagens*, Ferrari only presents simple rectangles, ovals, and curves, around which can be found beds, armchairs, and men surrounding a toilet and listening to it. ¶ The representation of a man sitting or walking along a geometrical path prevails in the compilation of the book *Hombres*, in which thousands of equidistant little men imitate the rhythm of downtrodden, tamed masses. These figures maintain a steady position and walk on, always keeping the same distance.⁶ They are often men, since, as the dictionary shows, in order to define man, some 200 hundred lines are needed, while woman is defined in barely 19. In this brief space, a woman can be a person, a pubescent, a wife; she can be strong, resolute, and daring; a member of government, a maid, a piece of art, a slut, a whore, a mundane being, a lost creature, a public figure, and

P4CD, 1979. De la serie *Ajedrez*. Impresión xerográfica. 33 x 22 cm. Colección MACG, INBA. Foto Adrián Rocha Novoa.

P4CD, 1979. From the *Chess* series. Xerographic print. 33 x 22 cm. MACG Collection, INBA. Photo Adrián Rocha Novoa.

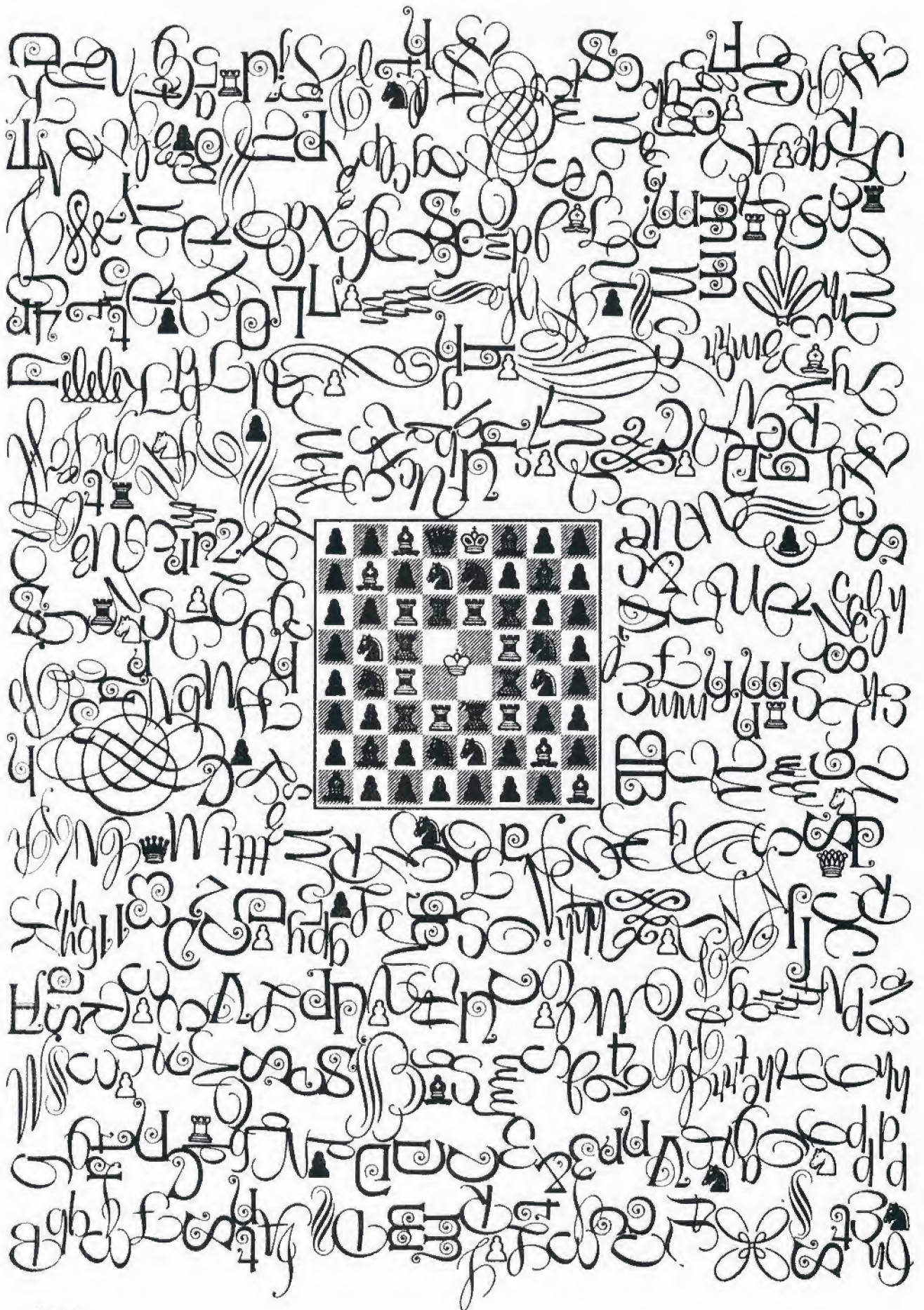


con los mismos pasos entre esas arquitecturas que serán planos de casas imposibles, mapas urbanos, abigarramientos de puertas (todas tan abiertas, que terminan obturadas). Esta serie es la que León Ferrari amplía y complejiza en planos multiplicables de heliografías de gran tamaño con temas urbanos (el barrio, las calle, las autopistas, las multitudes). ¶ En *Banheiros*, la última sección de *Imagens*, Ferrari sólo presenta estructuras sencillas de rectángulos, óvalos y curvas, alrededor de los cuales se disponen camas, sillones y hombres que rodean y escuchan a un inodoro. ¶ La representación del hombre sentado o caminando en un sendero geométrico domina en la recopilación del libro *Hombres*, en el cual miles de hombrecitos equidistantes exponen el ritmo de masas bajo control, domesticadas, que conservan la posición del cuerpo y caminan manteniendo siempre la misma distancia.⁶ Casi siempre hombres, ya que, como el diccionario lo demuestra, para definir al hombre se necesitan unas doscientas líneas, en tanto para la mujer alcanzan diecinueve. En este breve espacio ella puede ser persona, púber, esposa, fuerte, resuelta, osada, de gobierno o criada, del arte, de mala vida, ramera, mundana, perdida, pública y —de nuevo— ramera. Ferrari la representa sentada, sola, en su cama. ¶ En los planos urbanos Ferrari confronta con fuerza la escena de lo público y de lo privado, las inmensas autopistas, las multitudes de espectadores, los barrios: reproducibles mapas infernales por los cuales se desplazan las masas.⁷ En una entrevista con Vicente Zito Lema, Ferrari decía acerca de sus heliografías: “cuando las veo terminadas, mi propia interpretación, que no limita ni excluye otras, es que estas obras expresan lo absurdo de la sociedad actual, esa suerte de locura cotidiana necesaria para que todo parezca normal”.⁸ En 1984 se diluía el desconcierto con el cual comenzamos este texto. León Ferrari volvía a encontrar el sentido de una obra que, sin embargo, no se circunscribía a un programa estético cerrado. Porque como él mismo preguntaba: “¿Se puede hacer un juicio estético de una obra constantemente inconclusa?”.⁹ ¶ Los dibujos, los planos, las grandes algarabías de alambres —tan grandes que una galería de São Paulo tuvo que romper un muro para que pasara su inmensa bola llamada *Planeta*— y la creación del *Berimbau* (o artefacto para dibujar sonidos), señalan su estadía paulista como un periodo de extraordinaria riqueza experimental. Un momento más lúdico que político, el instante cuando las formas y las líneas fueron la materia de un lenguaje tensado por la sensualidad, el erotismo y el humor.

—once again— a whore. Ferrari presents her sitting, alone, on her bed. ¶ On his urban plans, Ferrari strongly confronts public and private realms, enormous motorways, crowds of spectators, and neighbourhoods —these are hellish maps on which the masses move.⁷ In an interview with Vicente Zito Lema, Ferrari said the following about his heliographies: “When I see they are finished, my personal interpretation —which doesn’t limit or exclude others— is that these works express what is absurd in our society, a kind of everyday madness that we need in order to make everything seem normal”.⁸ In 1984 the puzzlement with which we began this text was already fading. León Ferrari was revisiting the meaning of a work that, nevertheless, did not limit itself to a closed aesthetic programme. Ferrari asked himself, “Is it possible for a constantly unfinished work to be aesthetically judged?”⁹ ¶ Ferrari’s drawings, his plans, his great wire bundles —so big that a gallery in São Paulo had to tear down a wall to make room for an immense ball called *Planeta* (*Planet*) —and the creation of the *Berimbau* (or artefact for drawing sounds) indicate that his stay in São Paulo was a period of extraordinary experimental richness. It was a ludicrous moment rather than a political one, it was a time when both forms and lines were the subject of a language tightened by sensuality, eroticism, and humour.

P4R, ca. 1980. De la serie *Ajedrez*. Impresión xerográfica. 33 x 22 cm. Colección MACG, INBA. Foto Adrián Rocha Novoa.

P4R, ca. 1980. From the *Chess* series. Xerographic print. 33 x 22 cm. MACG Collection, INBA. Photo Adrián Rocha Novoa.



Notas

¹ León Ferrari, "Ferrari e sua arte cheia de variantes", en *Folha de São Paulo*, 30 de mayo de 1980.

² León Ferrari, "Nacimiento", 1979. Véase en la antología de textos del artista incluida en este catálogo.

³ León Ferrari, "Flasharte núm. 1. Berimbau: artefacto para dibujar sonidos". Cf. Andrea Giunta (ed.), *León Ferrari. Retrospectiva, 1954-2004*, Centro Cultural Recoleta, MALBA, Colección Costantini, 2004, pp. 330-334; editado en español e inglés. Hay una versión aumentada que se publicó en portugués e inglés: Andrea Giunta (ed.), *León Ferrari. Retrospectiva, 1954-2006*, São Paulo, Cosacnaify, Centro Cultural Recoleta, MALBA, Colección Costantini, 2006.

⁴ Durante la presentación de la exposición en el Museo de Arte Moderno (MAM) de São Paulo, en 1980, Aracy Amaral señaló la relación entre sus planos y "el ambiente urbano trepidante de São Paulo". En este ensayo, Amaral da cuenta también del uso creativo que Ferrari hace de la técnica (las fotocopias Xerox) y los módulos (letraset); del encadenamiento sucesivo de elementos que conduce de sus esculturas en alambre a los dibujos con letraset; de la compleja creación de un vocabulario de fuerte contenido erótico y lúdico. Cf. Aracy Amaral, "A invenção e a máquina", prólogo del catálogo de la exposición en el MAM, São Paulo, marzo de 1980. También Sheila Leirner destacó el uso creativo de medios nuevos o poco empleados como la fotocopia o la heliografía cuando Ferrari expuso en la Pinacoteca de São Paulo, junto a artistas como Carmela Gross o Alex Flemming. Leirner subrayó el desvío de la norma de representación del plano arquitectónico que implicaban las plantas de Ferrari y el sentido crítico y filosófico de estos proyectos, focalizados en el absurdo de la vida humana. Cf. Sheila Leirner, "Técnica heliográfica: arte ou simples apropiação?", en *O Estado de São Paulo*, 14 de abril de 1981.

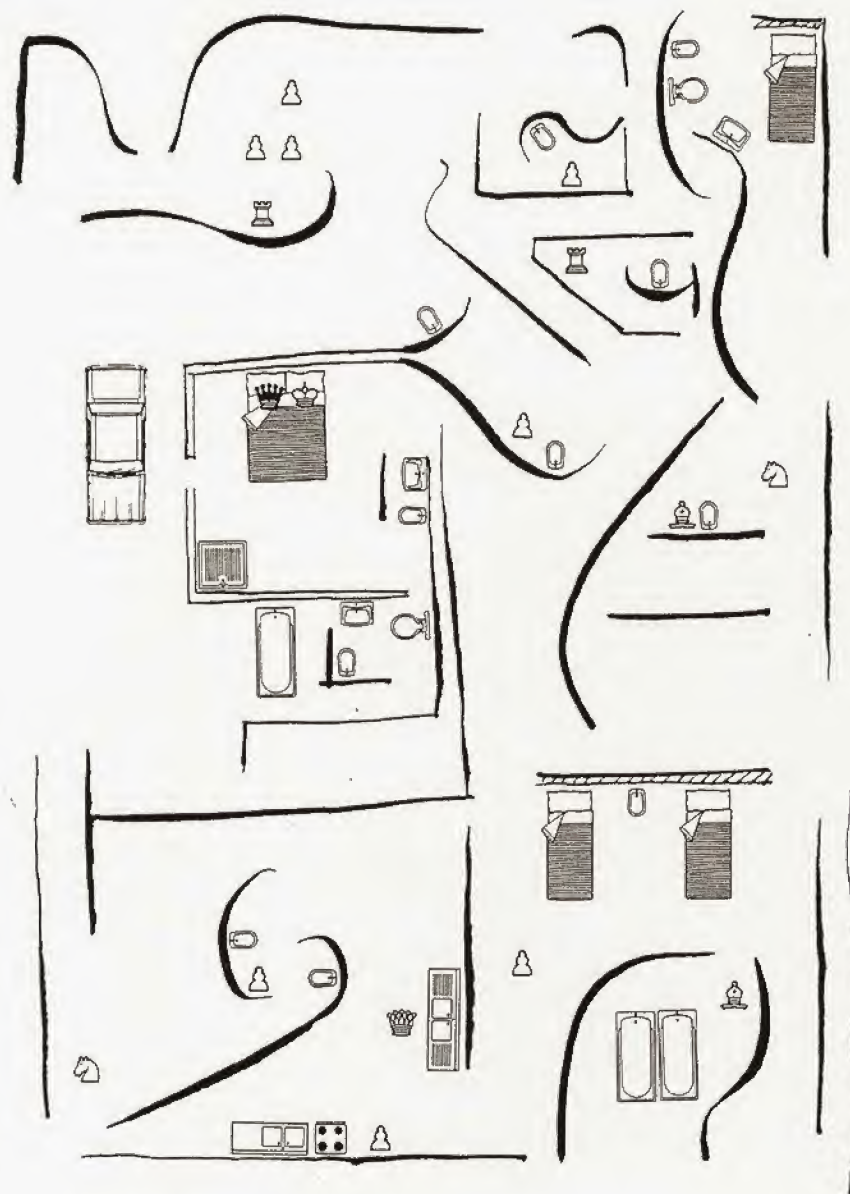
Endnotes

¹ León Ferrari, "Ferrari e sua arte cheia de variantes", in *Folha de São Paulo*, 30th May, 1980.

² León Ferrari, "Nacimiento" ("Birth"), 1979. See the anthology of Ferrari's texts included in this catalogue.

³ León Ferrari, "Flasharte núm. 1. Berimbau: artefacto para dibujar sonidos" ("Flasharte no. 1. Berimbau: Artefact for Drawing Sounds"). Cf. Andrea Giunta (ed.), *León Ferrari. Retrospectiva, 1954-2004*, Centro Cultural Recoleta, MALBA, Costantini Collection, 2004, pp. 330-334; edited in Spanish and English. There is also an extended version published in Portuguese and English: Andrea Giunta (ed.), *León Ferrari. Retrospectiva, 1954-2006*, São Paulo, Cosacnaify, Centro Cultural Recoleta, MALBA, Costantini Collection, 2006.

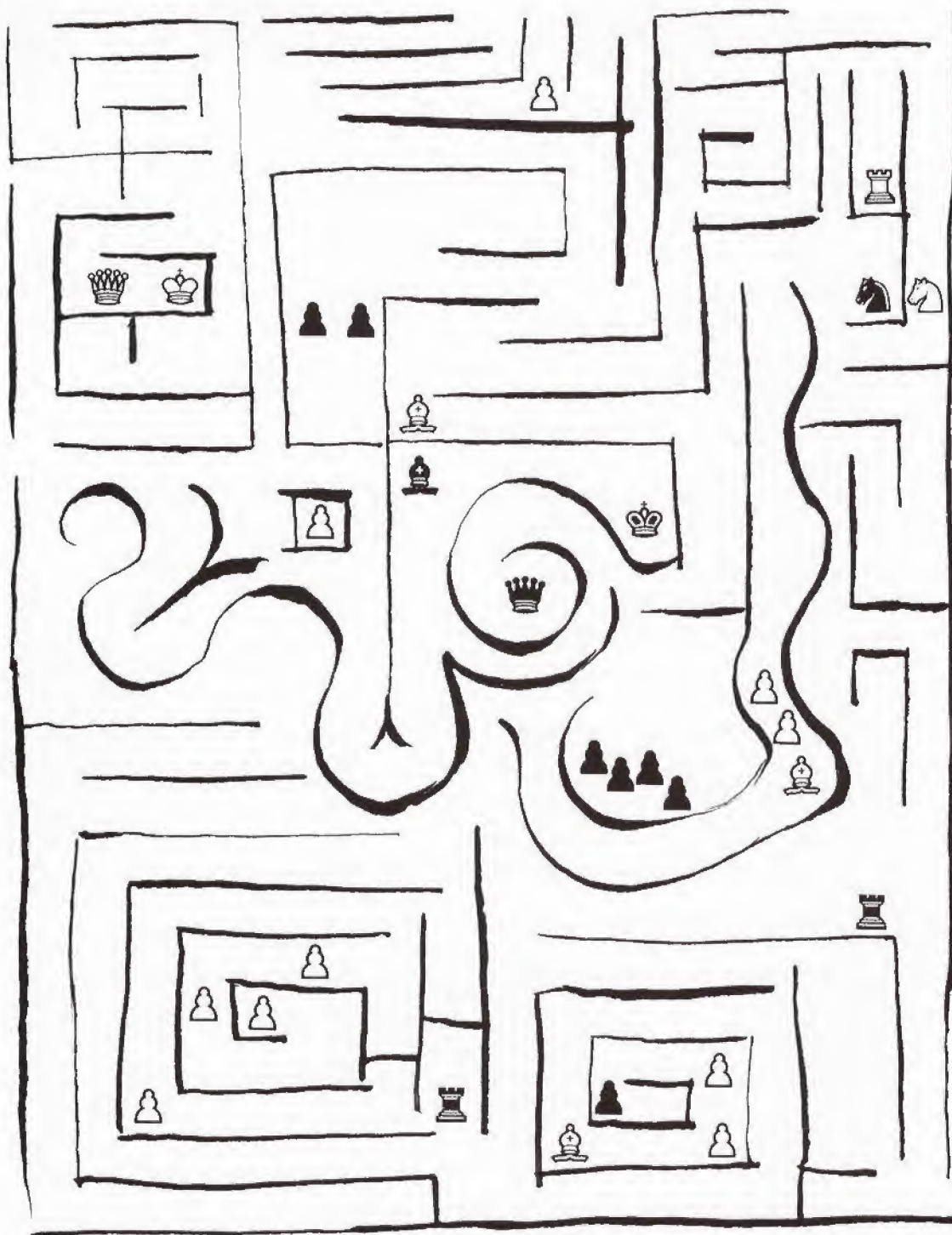
⁴ At the opening of the exhibition in the Modern Art Museum (MAM) in São Paulo, in 1980, Aracy Amaral underlined the relationship between her plans and "São Paulo's hectic urban environment". In this essay, Amaral also deals with Ferrari's creative use of technique (Xerox photocopies) and modules (letraset), the concatenation of elements that Ferrari transmits from his wire sculptures to his letraset drawings, and the complex creation of a language with strong erotic and ludic contents. Cf. Aracy Amaral, "A invenção e a máquina", prologue to the MAM exhibition catalogue, São Paulo, March 1980. Sheila Leirner also underscored Ferrari's creative use of new or barely-exploited media, such as photography or heliography, when he exhibited his work in the São Paulo Art Gallery, along with artists like Carmela Gross or Alex Flemming. Leirner pointed out the deviation from representational guidelines for architectural plans in Ferrari's drafts, as well as the critical and philosophical sense of these projects, which revolve around human folly. Cf. Sheila Leirner, "Técnica heliográfica: arte ou simples apropiação?", in *O Estado de São Paulo*, 14th April, 1981.



"ADULTERIO"

Adulterio, ca. 1980. De la serie *Laberintos*. Impresión xerográfica. 33 x 22 cm. Colección MACG, INBA. Foto Adrián Rocha Novoa.

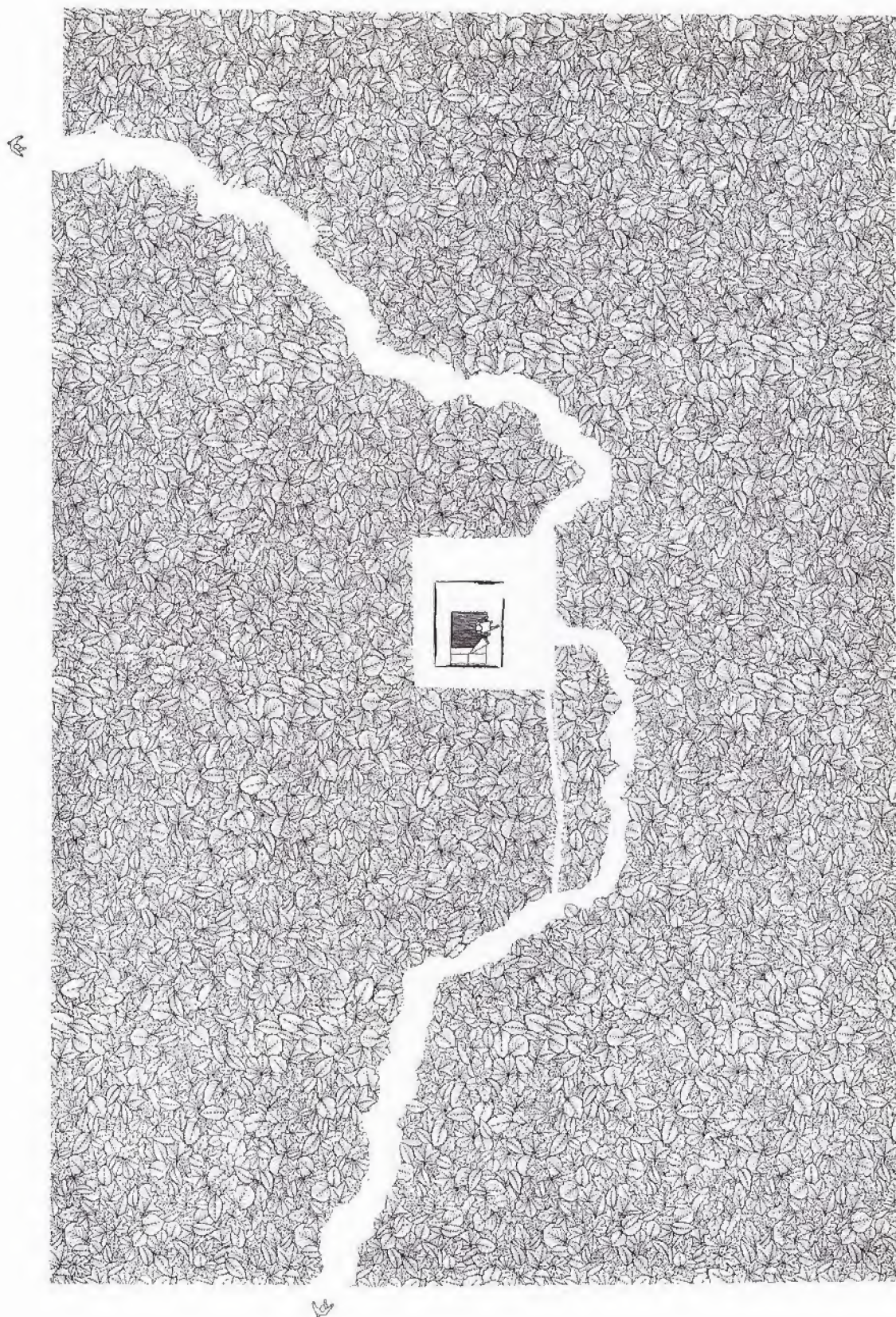
Adultery, ca. 1980. From the *Labyrinths* series. Xerographic print. 33 x 22 cm. MACG Collection, INBA. Photo Adrián Rocha Novoa.



"LABIRINTO I"

Laberinto I, ca. 1980. De la serie *Laberintos*. Impresión xerográfica. 33 x 22 cm. Colección MACG, INBA. Foto Adrián Rocha Novoa.

Laberinto I, ca. 1980. From the *Labyrinths* series. Xerographic print. 33 x 22 cm. MACG Collection, INBA. Photo Adrián Rocha Novoa.



La chica del bosque, 1980. De la serie *Hombres*. Collage de tetraset y tinta china. 48 x 32,7 cm.
Colección Alicia y León Ferrari. Foto Adrián Rocha Novoa.

The Girl in the Woods, 1980. From the *Men* series. Letraset and Indian ink collage. 48 x 32,7 cm.
The Alicia and León Ferrari Collection. Photo Adrián Rocha Novoa.

⁵ Néstor García Canclini escribió acerca de la transgresión que Ferrari realiza sobre el orden "hipócrita" que impera en el plano doméstico y urbano, y sobre la sorprendente productividad de la repetición en su obra: "[...] no hay destino fatalmente negro en la serialización. Multiplicando es posible construir la diferencia, abriremos a lo desconocido". Cf. Néstor García Canclini, "El arte se hace en fotocopias", en *Unomásuno*, 8 de abril de 1982.

⁶ Roberto Jacoby considera que estas arquitecturas imposibles, no construibles, no pueden pertenecer al género de la arquitectura utópica. "Nadie se atrevería a proyectar un destino tan horrible para la especie humana", sostiene. Se trata, más exactamente, de una inmensa cárcel: "Una visión traspuesta de la teoría foucaultiana del poder. El dispositivo panóptico donde un ojo soberano vigila sin ser visto [...] Un territorio que se ordena a fin de disciplinar". Cf. Roberto Jacoby, "Las herejías de León Ferrari", en *Crisis*, enero de 1987.

⁷ En 1989, en ocasión de la retrospectiva de León Ferrari en el Museo Sívori de Buenos Aires, Miguel Briante señaló acertadamente la relación entre los planos de Ferrari y los que después hizo Guillermo Kuitca. Cf. Miguel Briante, "León Ferrari sigue firme en la memoria", en *Página/12*, 31 de octubre de 1989.

⁸ Entrevista de Vicente Zito Lema, "León Ferrari y los secretos del hombre y la sociedad", en el diario *La Voz*, 26 de julio de 1984.

⁹ León Ferrari, "Nacimiento", *op. cit.*

⁵ Néstor García Canclini wrote about Ferrari's transgression of the "hypocritical" order prevailing in domestic and urban realms. He has also commented on the astounding productivity of repetition in Ferrari's work: "[...] there is no ominous black fate in serialisation. It is possible to make a difference, to face the unknown, by multiplying". Cf. Néstor García Canclini, "El arte se hace en fotocopias" ("Art is made on photocopies") in *Unomásuno*, 8th April, 1982.

⁶ Roberto Jacoby considers that these impossible, unthinkable architectures cannot fit in the genre of utopian architecture. "Nobody would dare envision so horrible a fate for humankind", says Jacoby. It is, rather, an immense prison: "A transposed vision of Foucault's theory of power. The panoptical device through which a sovereign eye observes without being seen [...] A territory that is organised to achieve discipline." Cf. Roberto Jacoby, "Las herejías de León Ferrari" ("León Ferrari's Heresies"), in *Crisis*, January 1987.

⁷ In 1989, on the occasion of León Ferrari's retrospective in the Sívori Museum in Buenos Aires, Miguel Briante rightly underscored the relationship between Ferrari's plans and those that Guillermo Kuitca sketched afterwards. Cf. Miguel Briante, "León Ferrari sigue firme en la memoria" ("León Ferrari Stands Strong in Memory"), in *Página/12*, 31st October 1989.

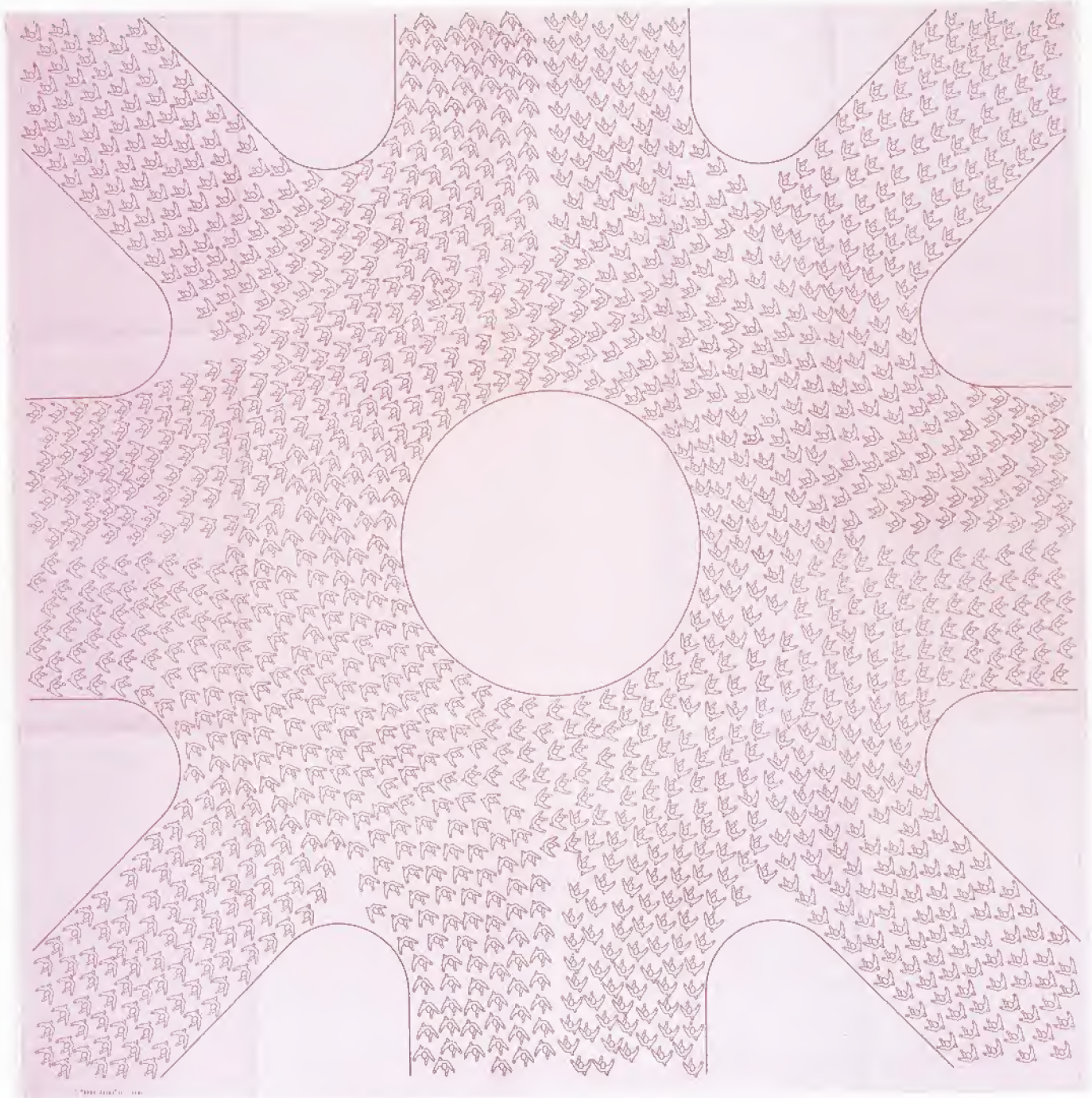
⁸ Interview in Vicente Zito Lema, "León Ferrari y los secretos del hombre y la sociedad" ("León Ferrari and the Secrets of Man and Society"), in *La Voz*, 26th July, 1984.

⁹ León Ferrari, "Nacimiento" ("Birth"), *op. cit.*



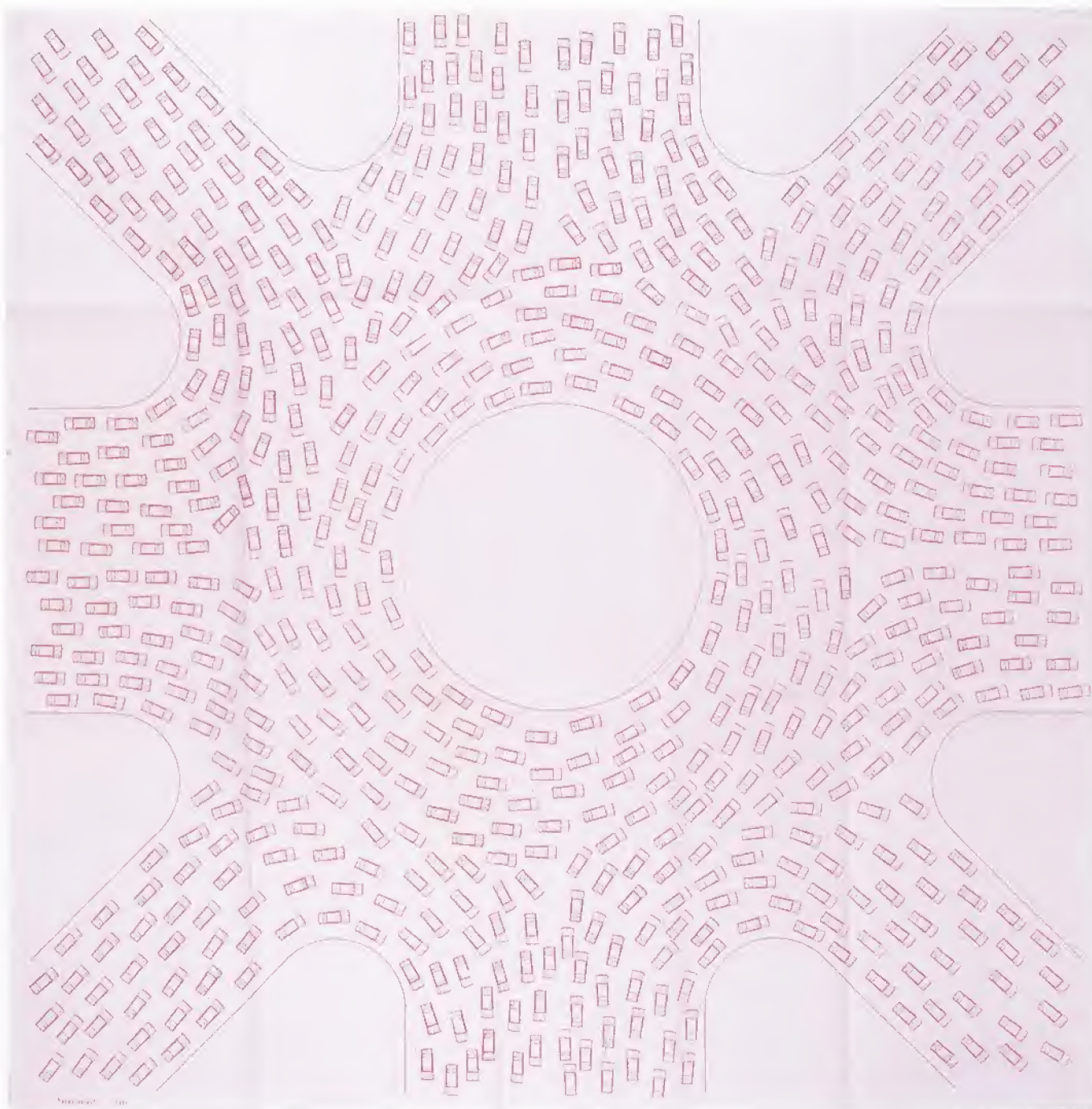
Autopista del Sur, 1980. Impresión heliográfica. 100 x 100 cm. Colección MACG, INBA. Foto Gustavo Lowry.

Southern Motorway, 1980. Heliographic print. 100 x 100 cm. MACG Collection, INBA. Photo Gustavo Lowry.

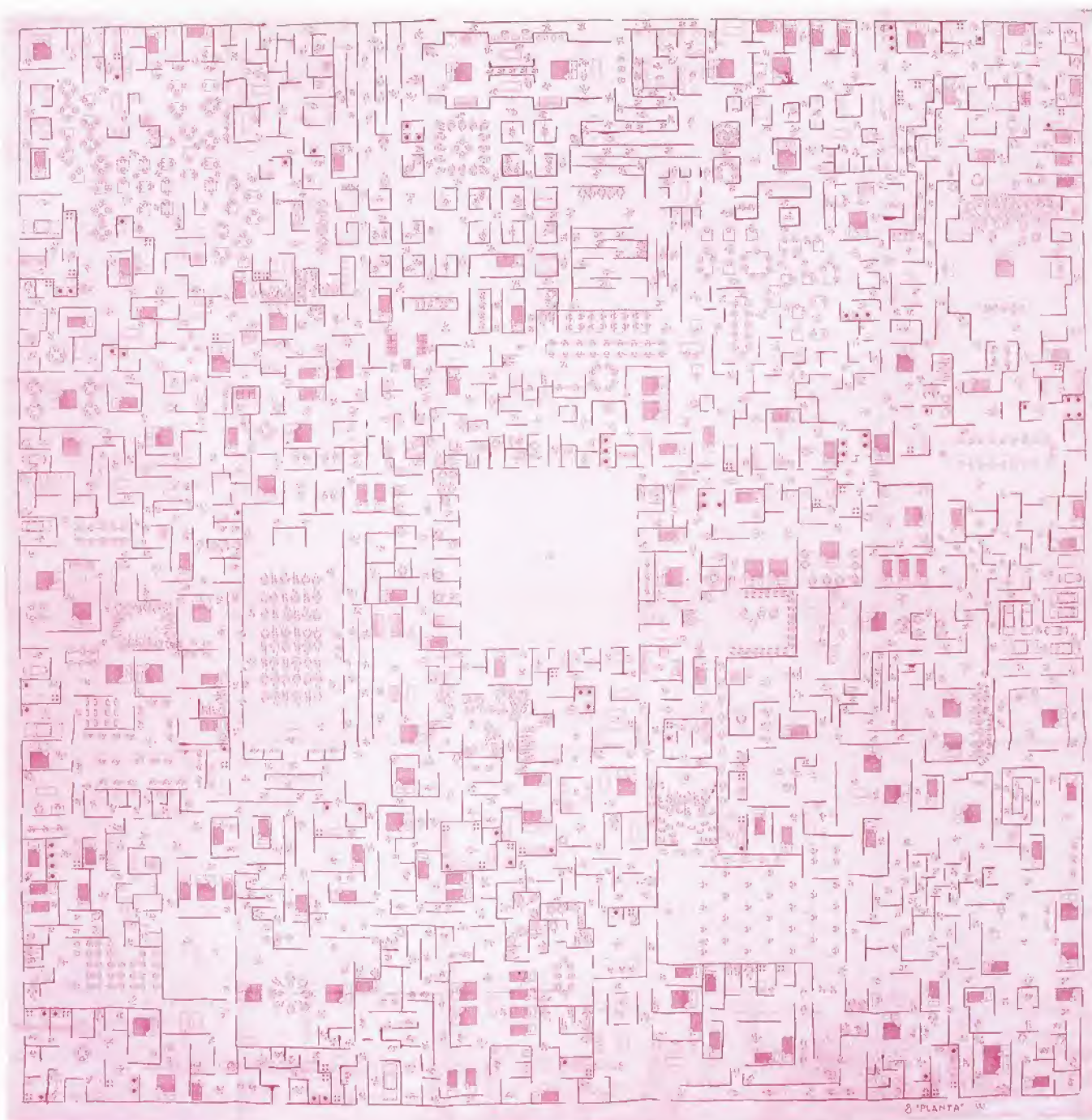


Rond Point 1, 1981. Impresión heliográfica. 91 x 91 cm. Colección MACG, INBA. Foto Gustavo Lowry.

Rond Point 1, 1981. Heliographic print. 91 x 91 cm. MACG Collection INBA. Photo Gustavo Lowry.

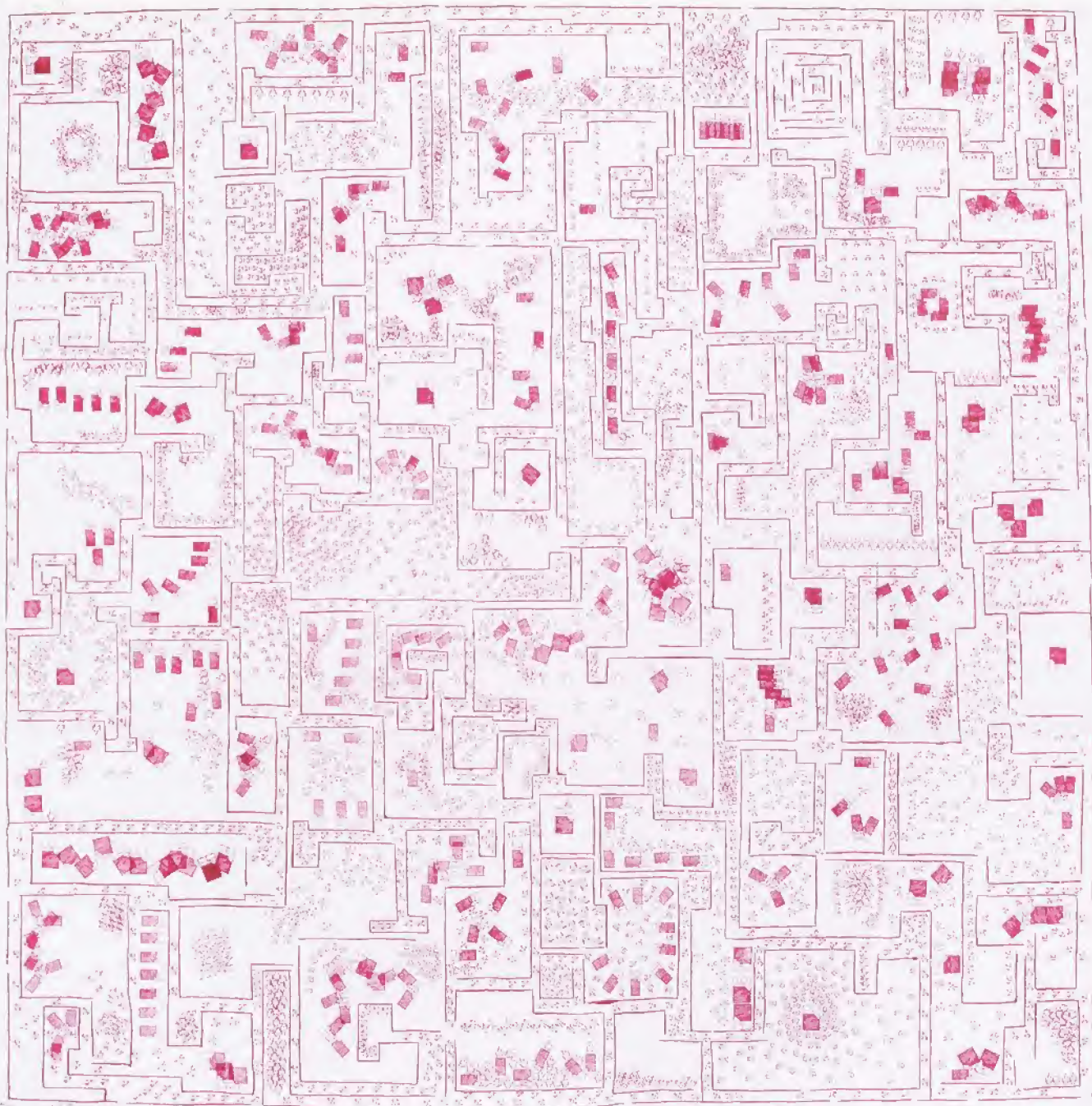


Rond Point 2, 1981. Impresión heliográfica. 93 x 90 cm. Colección MACG, INBA. Foto Gustavo Lowry.

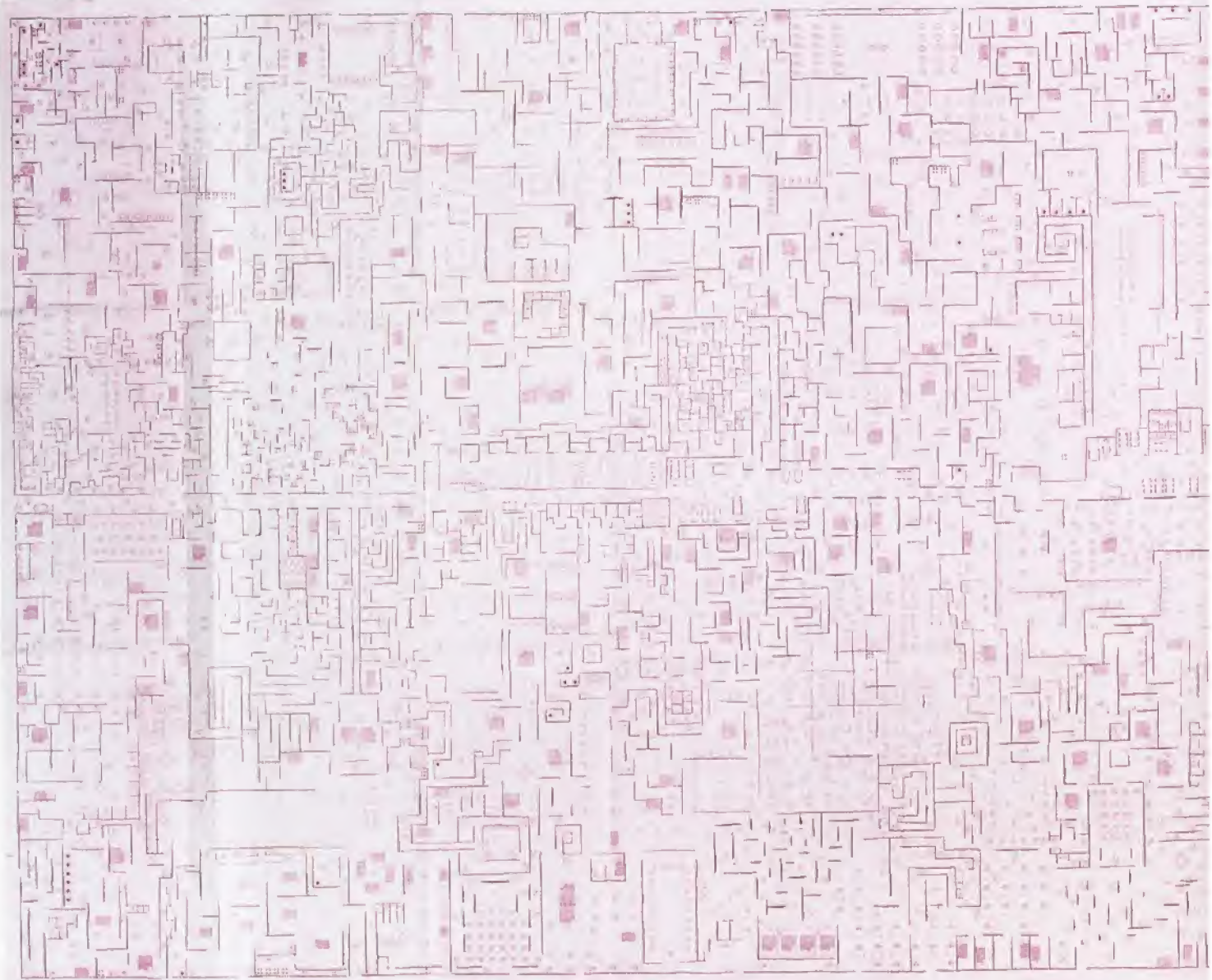


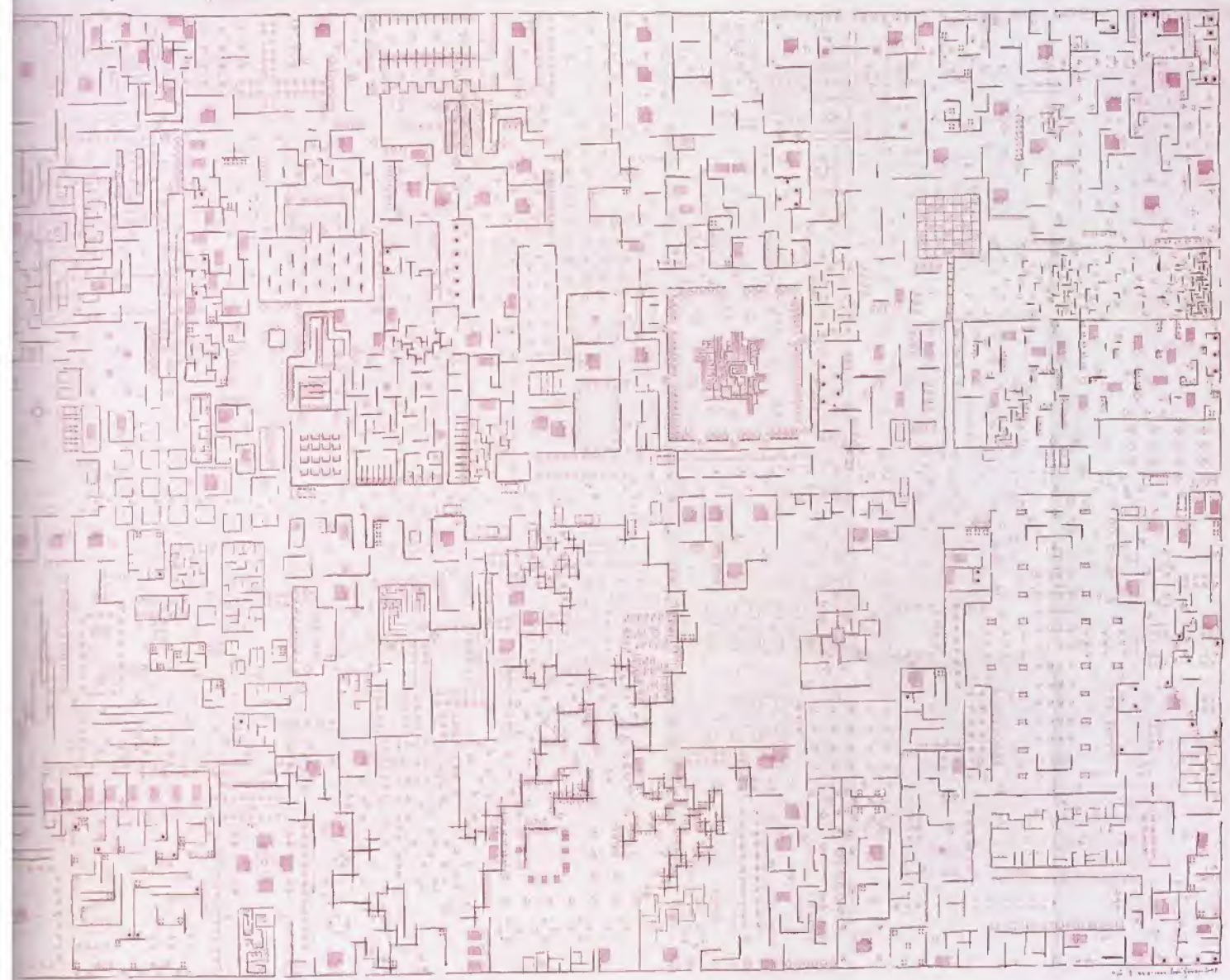
Planta, 1980. Impresión heliográfica. 100 x 100 cm. Colección MACG, INBA. Foto Gustavo Lowry.

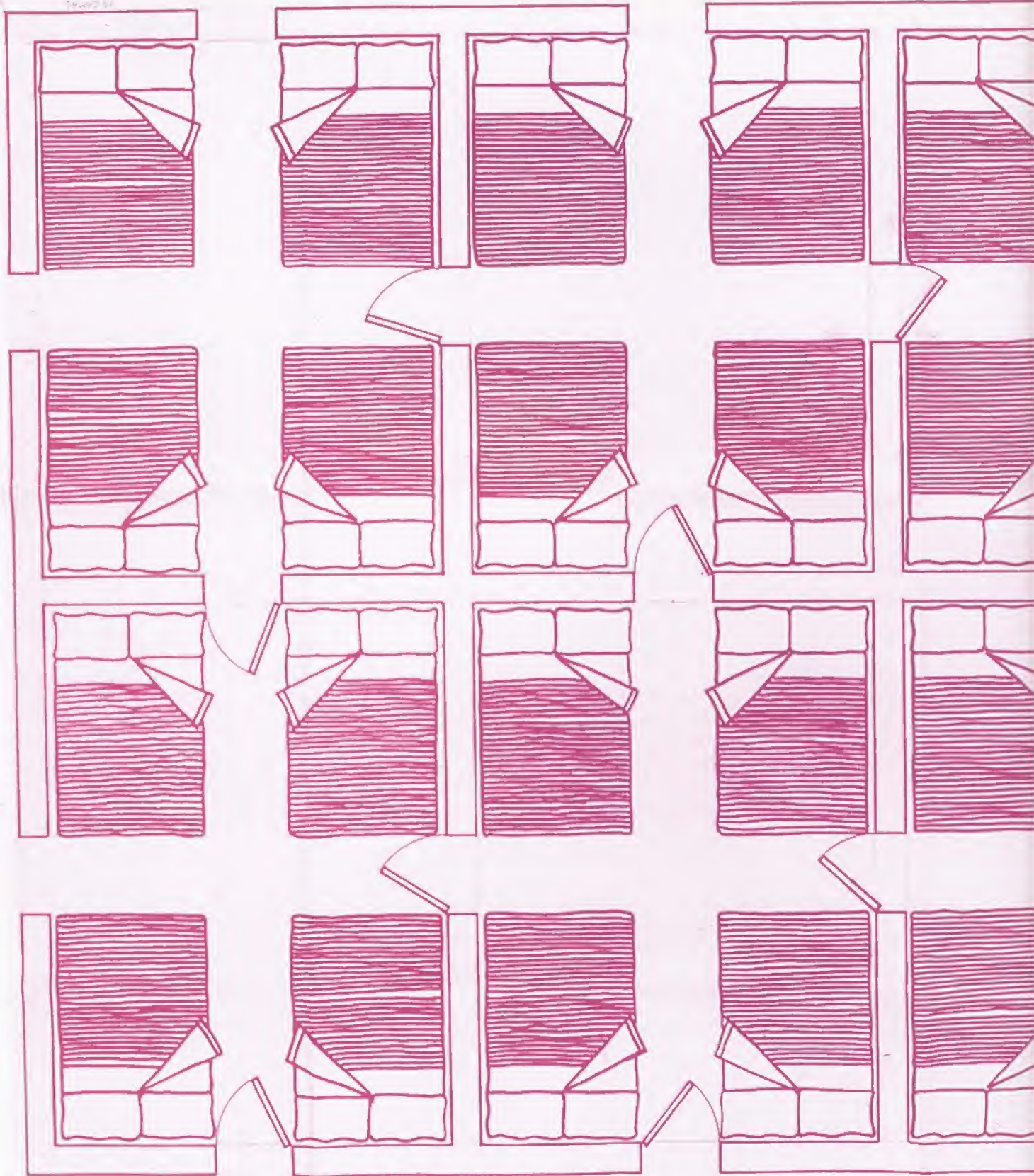
Plan, 1980. Heliographic print. 100 x 100 cm. MACG Collection, INBA. Photo Gustavo Lowry.

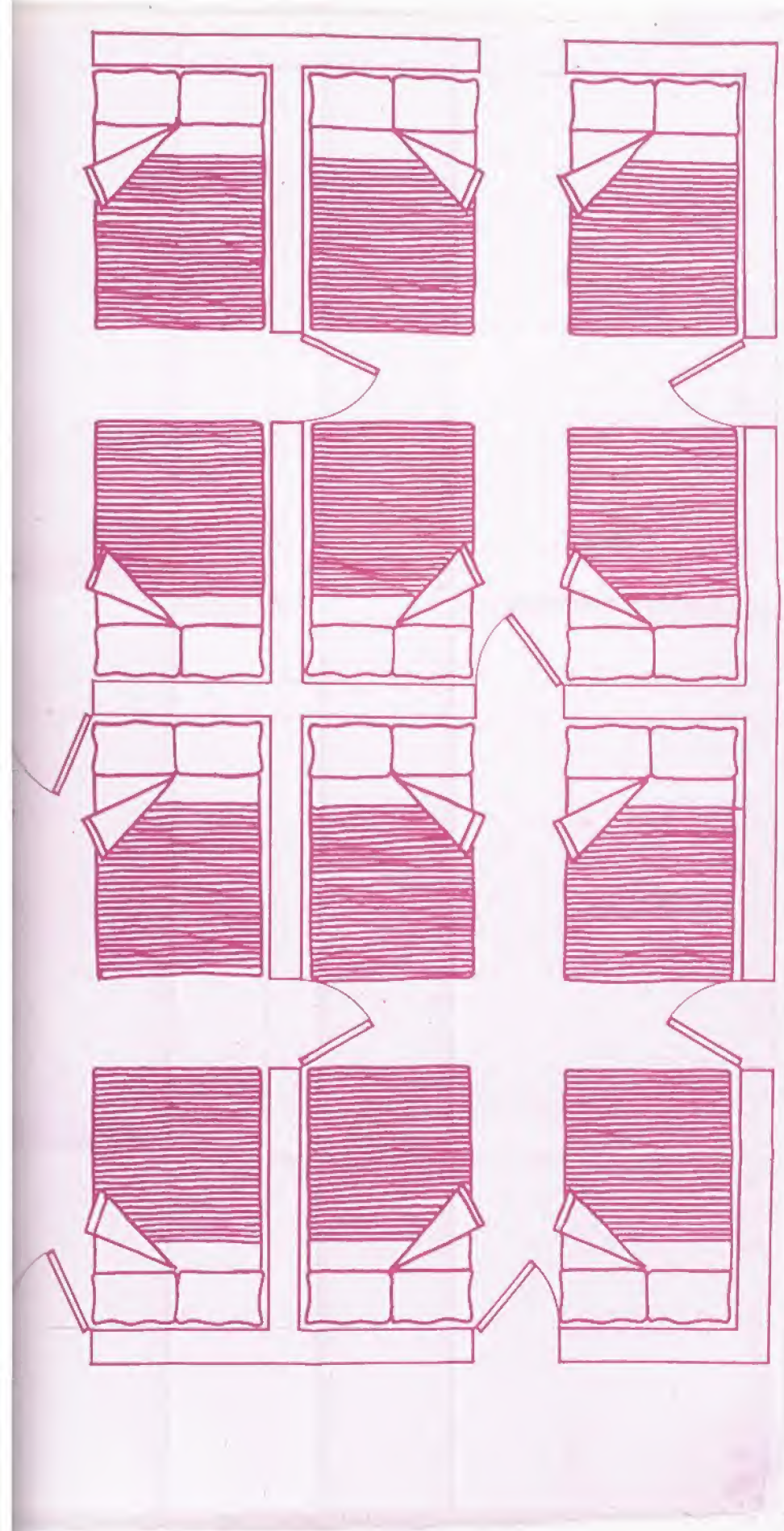


Cidade, 1980. Impresión heliográfica. 100 x 100 cm. Colección MACG, INBA. Foto Gustavo Lowry.

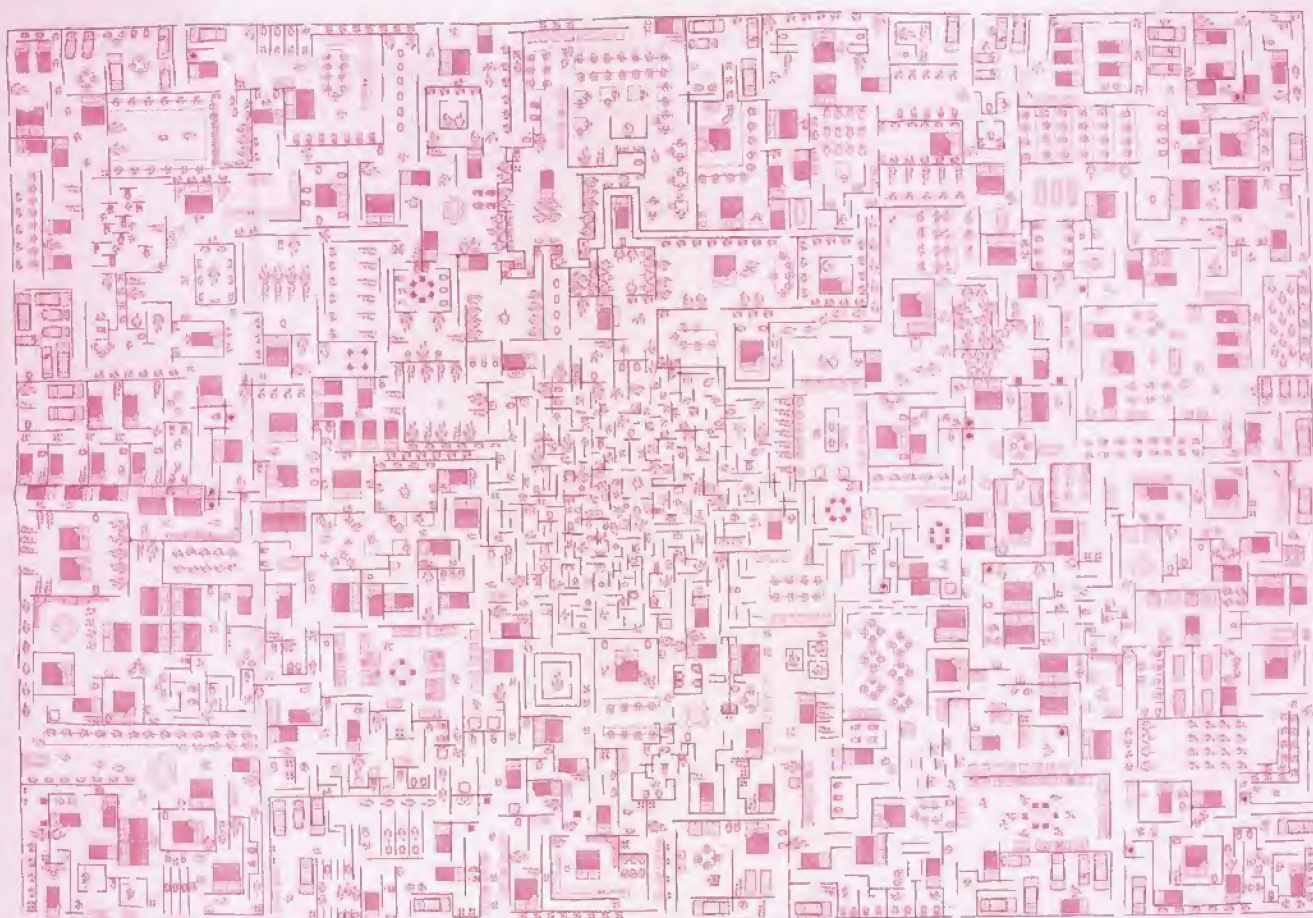








Camas, ca. 1982. Impresión heliográfica. 95 x 110 cm. Colección MACG, INBA. Foto Gustavo Lowry.
Beds, ca. 1982. Heliographic print. 95 x 110 cm. MACG Collection, INBA. Photo Gustavo Lowry.



Sin título, 1986. Impresión heliográfica (litografía). 70 x 100 cm. Colección MACG, INBA. Foto Gustavo Lowry.

Untitled, 1986. Heliographic print (lithography). 70 x 100 cm. MACG Collection, INBA. Photo Gustavo Lowry.

Textos

Texts

León Ferrari

Lines and Rectangles

1979

I pick up a pen and draw a line within the paper rectangle; tomorrow, another line in another rectangle, and the day after tomorrow, yet another one —always in rectangles. I don't modify its perimeter, I don't use scissors to cut entrances, holes, bays, peninsulas, coves, profiles of shoulders or armpits, in order to start drawing. I don't alter the rectangle —purity dies in its destruction. Tribute to the rectangle is each one of the millions of drawings that man has made within that silent, humble, anonymous frame that withdraws and hides away so that its contents are bare and visible, like a woman without a nightgown on the boxing ring of her sheets. Curled up in a corner, eagle-spread in the middle or crumpled up at an edge, the line criss-crosses the paper, making use of its free will, with stripes that are sometimes thin, jagged and blurry, just like when I use etching paper and protract the stroke with a loaded pen that widens the line and sketches tentacles moving forward, roots searching for water, or juices nurturing its thoughts, or continuous lines, or unfinished strokes, side by side, in order to sketch the shadows of a breast, those shadows that unfold like caresses over paper transformed into beloved skin, minding it won't get hurt on the chisel-like, spatula-like tip of the pen, turning the paper into a memory relief, when you even want to be blind so that all the life that flows inside it puddles in your fingertips, only in your fingertips, in order to understand and imagine, blind, but with dextrous fingers, the relief, the profile, the meaning of nipples and moistures. Sometimes free, sometimes bouncing against the implacable frame of the edges, walls in the cell of a monastery, in gaol, or in a tomb, those edges represent a limit, a fence, something impossible that detaches our drawing from the drawing on the plan lying on the table in its vertiginous journey towards infinity, cutting up our house the neighbour's people eating, going over or under those who sleep or kiss each other and at intersections with trees clouds wind and, then, running on a tangent by the balloon and parting, fog and nothing.

Rayas y rectángulos

1979

Tomo una pluma y empiezo una línea dentro del rectángulo de papel y mañana otra línea en otro rectángulo y pasado mañana otra: siempre en rectángulos. No modifico el perímetro, no recorto con tijeras entradas, agujeros, bahías, penínsulas, ensenadas, perfiles de hombros o axilas, para después comenzar el dibujo. No deforme el rectángulo: en su destrucción muere la pureza. Homenaje al rectángulo es cada uno de los millones de dibujos que el hombre hizo dentro de ese marco anónimo humilde y callado que se retira y esconde para que el contenido quede desnudo y visible como mujer sin camisón en el cuadrilátero de la sábana. Acurrucada en un ángulo, desplegada en el medio o encogida en un borde, la línea recorre el papel libre gestora de su destino, con rayas a veces delgadas accidentadas y medio borrosas, como cuando uso papel para aguafuerte y demoro el trazo con la pluma cargada que ensancha la línea lanzando tentáculos en su avance, raíces que buscan agua o jugos que alimenten sus pensamientos, o líneas continuas o trazos cortados uno junto a otro para hacer las sombras de un seno, esas sombras que se trazan como caricias sobre el papel transformado en piel de amada con el cuidado de no lastimarla con la punta de la pluma que parece cincel o espátula convirtiendo el papel en relieve de recuerdos, cuando uno hasta quiere ser ciego para que toda esa vida que le corre por dentro se amontone en las yemas de los dedos y sólo en la yema de los dedos para poder quizás llegar a comprender a imaginar ciego pero con esos dedos tan sagaces el relieve el perfil el significado de pezones y humedades. A veces libre a veces rebotando contra el marco implacable de los bordes, paredes en la celda de un monasterio en la cárcel o en la tumba, esos bordes que son el límite, la valla, lo imposible que separa nuestro dibujo del dibujo que hace el plano apoyado en la mesa en su avance vertiginoso hacia el infinito cortando nuestra casa la del vecino la gente que está comiendo, pasando por encima o por debajo de los que duermen o se besan y en las intersecciones con cosas árboles nubes viento y luego, tangente al globo y separándose, niebla y nada.

Birth

São Paulo, 1979

This page introduces a series of mixed works, portraits of real or imaginary facts, situational studies, doubts, hesitations, marriages between words and drawings, spaces, photographs, reflections upon the use of forms or lines that have been caught on several paper sheets, reproduced a hundred times in photocopies, a thousand times in books, and a hundred thousand times in newspapers. This group of reiterations should only be seen as the initial nucleus of the purpose it serves, like a catalyst bolt of lightning that repeats reflects multiplies and grows, adding life colour and distance, like the generator of a complex aerial drawing sketched with all of those links lines and ties that a written paper establishes with its reader o viewer, those paths, that intricate sculpture of wires of air of lanes walked by the hundred pages of home-mail, in pockets or through fingers, and the myriads of light-beams and shadows in the reading, the jungle of shortcuts and the relationship of words and drawings with the passions of each one of those who approach or touch of contemplate them. That drawing of light between paper and retina, that shape explosive in its growth in the thousands of miles it will cover riding aeroplanes and satellites, it will keep growing and mutating nurtured by smiles modified behaviours and rejections integrated in that moving paper-and-thought sculpture of mockery incomprehension condemnation and joy. That almost living being that develops reproduces and grows and believes it can be independent from the rectangles that spawned it, is built with invisible pieces, with stares and voices that disappear when they are born, with repugnance paper baskets cackles and exclamations that nobody ever will be able to find because each one of them will be hidden, kept, protected by the complexity of the whole they constructed, lairs blended into lairs showing themselves only once, in order to act like brick paper over bricks, only to fade into the sunlight. That shape, as big in space as it is weak in its structure, will either shine or disappear depending on the eyes that caress it, but its existence will not depend on the complicity of the imagination of those who, by chance, have taken part in it, but on circumstances I'm unaware of attitudes inherited or learned from old experiences that, when blinking and beyond its will, will allow it to project it into the horizon and rebuild or perceive the structure that by then will have already thrust more than one tentacle over the Pacific. Incorruptible invincible indestructible in spite of or due to its weakness and transparency, the sculpture of memories and mumbled readings won't be modified in its past: everything that happened remains and will remain and there will be no power no hate no prayer no aesthetic urge that can alter a single movement of the paper or the fraction of a smile, even if they wring and pollute themselves with pain even if they regretfully try to erase what already was even if they pursue and teal imaginations they will only be able to alter the small fraction of the future that approached them. Is it possible for a constantly unfinished work to be aesthetically judged? No, because the approach of a pair of tender or painful or glaring eyes will suffice to heal with a ray of light the wound the mistake.

Nacimiento

São Paulo, 1979

Con esta página se inicia una serie de obras mixtas, retratos de hechos reales o imaginarios, estudios de situaciones dudas vacilaciones, casamientos de palabras con dibujos espacio fotografías, reflexiones sobre el uso de formas o líneas, encarceladas en algunas hojas de papel, repetidas cien veces en fotocopias, o mil veces en libro o cien mil veces en diarios. Ese grupo de reiteraciones sólo debe ser visto como el núcleo inicial del propósito que lo gobierna, como un *flash* catalizador de relámpagos que se repiten se reflejan se multiplican y crecen sumando vida color y distancia, como el generador de un complejo dibujo aéreo trazado con todos aquellos vínculos líneas y lazos que un papel escrito establece con quien lo lee o mira, esos caminos, esa intrincada escultura de alambres de aire de rutas recorridas por las cien páginas del correo a las casas, en los bolsillos o entre los dedos, y la multitud de rayos de luz y sombras en las lecturas, la selva de atajos y la relación de palabras y dibujos con las pasiones de cada uno de los que se acerquen los toquen o contemplen. Ese dibujo de luz entre papel y retina, esa forma en su crecimiento explosiva en los millares de kilómetros que recorrerá cabalgando aviones y satélites, continuará creciendo y cambiando de forma alimentada con sonrisas conductas modificadas y rechazos integrados en esa movediza escultura de papel y pensamientos de burlas incomprensiones condenas y regocijos. Ese ser casi vivo que se desarrolla se reproduce y crece y que ya cree ser independiente de los rectángulos que le dieron vida, se construye con pedazos invisibles, con miradas y voces que desaparecen cuando nacen, con repugnancias canastos de papel carcajadas y exclamaciones que nunca nadie podrá encontrar porque estarán todas y cada una escondidas, resguardadas, protegidas por la complejidad del todo por ellas construido, escondrijos mimetizados en escondrijos que se muestran una sola vez, para cumplir su papel de ladrillo sobre ladrillo, y luego se desvanecen entre los rayos del Sol. Esa forma, tan grande en el espacio como débil en su textura, resplandecerá o desaparecerá según los ojos que la acaricien, pero su existencia no dependerá tanto de la complicidad de la imaginación de quien la suerte quiso que participara, sino de circunstancias que ignoro de actitudes heredadas o aprendidas en experiencias anteriores que permitirán al parpadear, más allá de su voluntad, proyectarla en el horizonte y reconstruir o percibir la construcción que por entonces habrá lanzado más de un tentáculo por encima del Pacífico. Incorruptible indeformable indestructible a pesar o debido a su debilidad y transparencia, esa escultura de recuerdos lecturas murmuradas no podrá ser modificada en su pasado: todo lo que ocurrió queda y quedará y no habrá fuerza ni odio ni rezo ni urgencia estética que pueda alterar un solo movimiento del papel ni la fracción de una sonrisa, aunque se retuerzan y manchen con dolores aunque se esfuercen arrepentidos en borrar lo que ya fue aunque persigan y roben imaginaciones sólo podrán alterar la pequeña parte del futuro que se acercó a ellos. ¿Se puede hacer un juicio estético de una obra constantemente inconclusa? No, porque bastará que a ella se acerque un par de ojos tiernos o doloridos o luminosos para que un resplandor repare el daño la herida el error.

The Role of Art

São Paulo, July 1986

The encounter of pen and paper, dripping Indian ink, that sort of protracted fornication that stumbles or deviates with withering obsessions that sometimes destroy watercolours and some other times amend them when the browns get on top of the mauves pale white rosy women, as white as virgin paper before they neatly start trying to orderly please him, begging, with wet caresses of black ink as they say it was Satan's ejaculation on women witches possessed burnt like blurry equivocal unfriendly paper burnt to be forgotten along with mistakes, embarrassment, fear, as if it had never existed that broken hope that bites the one it chases, throwing the pen and the jar and repeating electrostatic only what is right those lines or with a stone or with copper and nitric acid devouring lines gutters entangled foxholes the tomb of the lines that my plough bestowed on paper or with a damp brush in order to wet it pierce it and hide in there the secret colours covered hidden by the grey violent blue or almost pink white camouflage as if down there, mixed with paper entrails, there were nothing as if that colour weren't the true one or leave the brush aside and steal other people's drawings, torn reconstructed, and show them opposing Dürer's intention to the Christ from St. John's Hell within the six-winged eagle with many eyes in front and in the back yellow violet white transparent murky crystalline inquisitive eyes moving haphazardly glaring winking enveloping the saint with lights flying in the sky and over swamps in search of sin hundreds of eyes that suddenly stop pop out and fix on a single almost invisible point to burn my thoughts *et ignis eorum non extinguitur* said Jesus.

El papel del arte

São Paulo, julio de 1986

El encuentro de la pluma con el papel, chorreando tinta china, esa suerte de prolongada fornicación que tropieza o cambia de rumbo con obsesiones desvanecidas que a veces destruyen las acuarelas y otras las enmiendan encimándose los pardos a las lilas mujeres rosadas blancas pálidas como el papel virgen antes de empezar esa prolija tarea de satisfacerlo, implorante, con las caricias mojadas de tinta negra como dicen era la eyaculación de Satanás sobre las mujeres brujas poseídas quemadas como papel desdibujado equivocado enemigo quemado para olvidarlo con los errores las vergüenzas, miedos, para que como si nunca hubiera existido esa rota esperanza que se va mor-diendo a la que persigue o arrojar la pluma y el frasco y repetir electrostático sólo los aciertos aquellas rayas o con la piedra o con el cobre y ácido nítrico que devora rayas canaletas trincheras enredadas sepultura de las líneas que mi arado regaló sobre el papel o con pincel empapado para mojarlo atravesarlo y esconder allí dentro los colores secretos cubiertos disimulados por el *camouflage* gris azul violento o casi rosa blanco como si allí adentro abajo entremezclado con las tripas del papel no hubiera nada no estuviera ese color el verdadero o dejar el pincel y robar dibujos ajenos despedazados reconstruidos y mostrarlos al revés de la intención de Durero al Cristo del Infierno de San Juan metido dentro del águila de seis alas llena de ojos por delante y por detrás ojos amarillos violetas blancos transparentes turbios y cristalinos escrutadores que se mueven desordenadamente destellan guiñan envolviendo de luces al santo errando por el cielo y los pantanos en busca del pecado centenares de ojos que de pronto se detienen desorbitados fijos todos en un punto como los rayos del Sol cuando atraviesan la lupa y se concentran todos en sólo un punto casi invisible para quemar mis pensamientos *et ignis eorum non exstinguitur* dijo Jesús.

Against Hell

Text published in the catalogue of the *Uma virada no século* collective exhibition, in the State Art Gallery, Estado de São Paulo, January 1986

The 20th century is ending. It is the beginning of the second millennium of the Christian age, which was born in Bethlehem and will finish in the Armageddon, along with every living creature, scorched by the wrath of Christ, who will come back bearing the weapons that, inspired by the ideas He bequeathed to us in the Holy Scripture, we invented for Him.

Implacably, the Apocalypse is approaching, just like Jesus prophesied it twenty centuries ago —the Apocalypse, the fight between Good and Evil, the great slaughter, the Resurrection of the flesh, the Final Judgement, the ascent of the Just into heaven and the descent of the Evil into hell, where they will be tortured day and night for ever and ever. *Crucibuntur die ac nocte in saeculum saeculorum* (Ap. 20: 10).

The Just pray happily for Christ's Second Coming, for they will resurrect and be beautiful, pure, and brilliant as the Sun (*tunc fulgebunt iusti sicut solmos viten*, Mt. 13: 43) to look in the face of God forever.

It is time for us, the Evil, to join forces in order to fight both the Final Judgement and hell by beheading the Christian Calendar before our terrifying fate, being shouted to us from the Cross, finally comes to pass. In order to do this, I propose building, at the São Paulo Botanical Garden or at the Ibirapuera Park or at the Plaza da Sé, a fortress inaccessible to Christ's minutes and premonitions. A place in which we can be ready for a New Era starting on 6th August 1999, when the temple of the Son of God will be declared dead. The blueprint to this building will be that of Saint Peter, but it will be the blueprint only, for in reality it will be a hollow column, the result of the projection of its foundations into heaven.

This place, little by little and as the years go by, will buy us time, centuries, to live a New Hell-Free Era.

This place will be a land of heretics, a union of infidels, apostates, idolaters, atheists, witches, and fornicators, the blasphemous and the concupiscent. They will gather there to remember the Lamb's past victims. They will come up with strategies to avoid other catastrophes that have been announced.

The most precious paintings and sculptures from the religious propaganda of our Time will be shown on the facade —those by Da Vinci, Fra Angelico, Giotto, Dürer, and Michelangelo; all resurrections, annunciations, immaculate conceptions, crucifixions, but with some altered details that will turn the judgement of the resurrected into the Judge's judgement.

São Paulo, 27th November 1986

Translation: Julieta Zamorano Ferrari

Contra el infierno

Texto publicado en el catálogo de la exposición colectiva *Uma virada no século*, realizada en la Pinacoteca del Estado de São Paulo, enero de 1986

Comienza el siglo XX y termina el segundo milenio de la era cristiana que nació en Belén y terminará en el Armagedón juntamente con todo ser vivo abrasado por la ira de Cristo que volverá provisto de armas que para Él inventamos inspirados en las ideas que nos legó en las Sagradas Escrituras.

El Apocalipsis se aproxima implacable tal como Jesús lo profetizó veinte siglos atrás: El Apocalipsis, la lucha entre el Bien y el Mal, la gran matanza, la Resurrección de la carne, el Juicio Final, la ascensión de los justos al cielo y el descenso de los réprobos al Infierno, donde serán torturados día y noche por los siglos de los siglos. *Crucibuntur die ac nocte in saeculum saeculorum* (Ap. 20: 10).

Los justos ruegan felices por la vuelta de Cristo pues resucitarán bellos, puros y resplandecientes como el Sol (*tunc fulgebunt iusti sicut solmos vitenhi*, Mt. 13: 43) para contemplar a Dios para siempre.

Es hora que nos unamos, los réprobos, mientras tengamos vida y esperanza, para luchar contra el Juicio Final y contra el Infierno degollando el calendario cristiano antes de que se concrete el destino aterrador que nos gritan de la cruz. Con ese propósito propongo construir en el Jardín Botánico de São Paulo o en el Parque Ibirapuera o en la Plaza da Sé, una fortaleza en la cual no puedan entrar ni los minutos de Cristo, ni sus premoniciones, y desde donde podamos preparar el nacimiento de una Nueva Era el día 6 de agosto de 1999, cuando se declare muerto el tiempo del Hijo de Dios. La planta de esa construcción será la de San Pedro, pero el recinto sólo tendrá de San Pedro la planta, pues será una gran columna hueca, resultado de la proyección al cielo del perfil de sus cimientos.

De este recinto, poco a poco y con el pasar de los años, podremos ir ganando años para la Nueva Era Libre de Infiernos.

Este espacio será de tierra de herejes, unión de infieles, apóstatas, idólatras, ateos, brujos, fornicadores, blasfemos, concupiscentes, donde se reúnan y recuerden a las víctimas pasadas del Cordero y se planifiquen estrategias para evitar las próximas anunciadas.

Sobre los revoques externos los más preciosos cuadros y esculturas de la publicidad religiosa de esta Era: los de Leonardo, Fra Angélico, Giotto, Durero, Miguel Ángel, las resurrecciones, anunciaciones, inmaculadas concepciones, crucifixiones, pero con algún detalle alterado que convierta el juicio de los resucitados en el juicio del Juez.

São Paulo, 27 de noviembre de 1986
Traducción: Julieta Zamorano Ferrari

L'OSSERVATORE ROMANO

REDACCIÓN ADMINISTRACIÓN
CIUDAD DEL VATICANO

EDICIÓN SEMANAL



EN LENGUA ESPAÑOLA

AÑO XXXII

Numero anello: 1.500 lire - € 0,74
Numero strascato: 2.500 lire - € 1,30

UNIQUE SUM

NON PRAEVALENT

N. 42 (1.660) - 20 de octubre de 2000

REDACCIÓN: Via del Pellegrino, 100120 Ciudad del Vaticano. Tel. 39/06 698 99410 - Fax 39/06 698 81412 INTERNET: www.vatican.va/news_services/osservatore/osservatore_spa.html E-MAIL: pi.net@osservatore.va

ÁNGELUS □ Meditación mariana del Santo Padre al final de la misa en el jubileo de las familias, domingo 15 de octubre

Encuentro mundial de las familias



"El diluvio" (Ge 7,23), Gustavo Doré,
1860, ilustración de la Biblia

Encuentro mundial de familias, collage. Serie *L'Osservatore Romano*, 2000-2001. Fotocopia en papel opalina de 220 gramos, ∞ . Firmado por León Ferrari. 42 x 32 cm. Colección MACG, INBA.

World Family Conference, collage. *L'Osservatore Romano* series, 2000-2001. Photocopy on 220-gramme opaline paper, ∞ . Signed by León Ferrari. 42 x 32 cm. MACG Collection, INBA.

DISCURSO □ A los participantes en la VII asamblea general de la Academia pontificia para la vida, sábado 3 de marzo

Ciertamente, la vida vencerá

El tema de esta VII asamblea fue: «La cultura de la vida: fundamentos y dimensiones»

La Academia pontificia para la vida ha celebrado su VII asamblea general, en la antigua sala del Sínodo del palacio apostólico vaticano, del 1 al 4 de marzo. La asamblea comenzó con la celebración de la eucaristía, en la capilla de la casa Santa Marta, que presidió mons. Javier Lozano Barragán, presidente del Consejo pontificio para la pastoral de la salud. La apertura de los trabajos, que versaron sobre «La cultura de la vida: fundamentos y dimensiones», la hizo el profesor chileno Juan de Dios Vial

Correa, presidente de la Academia. Las relaciones del primer día fueron: «Dios habla de la vida», «Criso en la resurrección de la carne», y «La dignidad del hombre: visión cristiana y visión laica». El segundo día se trató la relación entre vida y ecología, la ley natural en relación con la defensa de la vida, el respeto de la vida y derecho, y la promoción de una verdadera cultura de la vida; la familia; principales formas de apoyo a la vida, desarrolladas en los últimos años; relación de mediación entre los medios

de comunicación social y la cultura de la vida; etc. Participaron en la asamblea 125 representantes de todo el mundo. La mañana del sábado 3 de marzo, el Santo Padre recibió a los asambleístas en la sala Clementina y, tras escuchar las palabras que le dirigió el presidente de la Academia, pronunció el discurso que ofrecemos a continuación, traducido del italiano. En las conclusiones, el profesor Vial Correa presentó una relación sobre el tema «Juan Pablo II, el Pontífice de la vida».

1. Me alegro siempre encontrarme con vosotros, ilustres miembros de la Academia pontificia para la vida. Hoy el motivo que me brinda la ocasión es vuestra asamblea general anual, por la que habéis acudido a Roma procedentes de diversos países. De dirijo mi más cordial saludo a cada uno de vosotros, beneméritos amigos que formáis la familia de esta Academia, tan querida para mí. En particular, dirijo un saludo diferente a vuestro presidente, el profesor Juan de Dios Vial Correa, a quien agradezco las amables palabras con las que ha interpretado vuestros sentimientos. Extiendo mi saludo al vicepresidente, monseñor Elio Sgreccia, a los miembros del cuerpo de dirección y a los colaboradores.

Reforzar el engranaje de la cultura contra la muerte

2. Habéis elegido como tema de reflexión de vuestra asamblea un asunto de gran interés: «La cultura de la vida: fundamentos y dimensiones». Ya en su misma formulación, la asamblea manifiesta el propósito de la atención al aspecto positivo y constructivo de la defensa de la vida humana. Durante estos días, habéis preguntado de qué fundamentos se precisa partir para promover una cultura de la vida y con qué valores hay que proponerla a la sociedad, caracterizada — como reza el Evangelio — por la «cultura de la muerte» y el alarmante «culto a la muerte».

El primer paso para superar la cultura de la muerte es la política pro-vida, que promueve el nacimiento y el desarrollo de la cultura de la vida. Necesaria y urgente es la cultura de la vida, y dentro de ella la cultura de la vida humana, bien entendida, como cultura de la vida humana, como cultura de la vida humana.

La cultura de la vida humana es la cultura que se preocupa de la vida humana en todas sus dimensiones, a la que se le llama cultura de la vida humana. La cultura de la vida humana es la cultura que se preocupa de la vida humana en todas sus dimensiones, a la que se le llama cultura de la vida humana. La cultura de la vida humana es la cultura que se preocupa de la vida humana en todas sus dimensiones, a la que se le llama cultura de la vida humana.

A vosotros, ilustres miembros de la Academia pontificia para la vida, que gastáis vuestras energías al servicio de un ideal tan noble y exigente, os expreso mi más profunda estima y gratitud. El Señor os sostenga en el trabajo que estáis realizando y os ayude a cumplir la misión que se os ha confiado. La Virgen santísima os conforte con su protección materna.

La Iglesia os agradece el alto servicio que prestáis a la vida. Yo, por mi parte, deseo acompañaros con mi constante aliento, confirmado con una bendición especial.



El profesor Juan de Dios Vial Correa dirige al Santo Padre las palabras de saludo

validación de la dignidad del cuerpo como «sujeto», y no simplemente como «objeto» material, conserva la coherencia lógica de la concepción bíblica de la persona. Se trata de una concepción unitaria del ser humano, que han enseñado muchas corrientes de pensamiento, desde la filosofía medieval hasta nuestro tiempo.

Fomentar el diálogo entre la fe y la razón

3. El compromiso en favor del diálogo entre la fe y la razón no puede por menos de fortalecer la cultura de la vida, conjugando dignidad y sacralidad, libertad y responsabilidad de toda persona, como componentes inseparables de su misma existencia. Junto con la defensa de la vida personal, se garantizará en la vida del ambiente, ambos valores y valores por Dios, como la estructura natural de la vida humana, que es la estructura natural de la vida humana, que es la estructura natural de la vida humana.

La cultura de la vida humana es la cultura que se preocupa de la vida humana en todas sus dimensiones, a la que se le llama cultura de la vida humana. La cultura de la vida humana es la cultura que se preocupa de la vida humana en todas sus dimensiones, a la que se le llama cultura de la vida humana. La cultura de la vida humana es la cultura que se preocupa de la vida humana en todas sus dimensiones, a la que se le llama cultura de la vida humana.

La Iglesia agradece el servicio a la vida

6. Ruego a Dios que ilumine las conciencias y guíe a cuantos están comprometidos, en diferentes niveles, en la construcción de la sociedad del futuro. Ojalá que busquen siempre como objetivo prioritario la tutela y la defensa de la vida.

A vosotros, ilustres miembros de la Academia pontificia para la vida, que gastáis vuestras energías al servicio de un ideal tan noble y exigente, os expreso mi más profunda estima y gratitud. El Señor os sostenga en el trabajo que estáis realizando y os ayude a cumplir la misión que se os ha confiado. La Virgen santísima os conforte con su protección materna.

La Iglesia os agradece el alto servicio que prestáis a la vida. Yo, por mi parte, deseo acompañaros con mi constante aliento, confirmado con una bendición especial.

«Los caballeros del Apocalipsis», Durero c.1500

Ciertamente, la vida vencerá, collage. Serie L'Osservatore Romano, 2000-2001. Fotocopia en papel opalina de 220 gramos, x/2. Firmado por León Ferrari. 42 x 32 cm. Colección MACG, INBA.

Life Will Certainly Prevail, collage. L'Osservatore Romano series, 2000-2001. Photocopy on 220-gramme opaline paper, x/2. Signed by León Ferrari. 42 x 32 cm. MACG Collection, INBA.

VISITA «AD LIMINA» □ Discurso del Papa Juan Pablo II a la Conferencia episcopal de Hungría, martes 30 de enero

Una sociedad laica, en la que se habla cada vez menos de Dios, necesita vuestra voz



"Inferno", Gustavo Doré, 1861. Ilustración de la Divina Comedia del Dante

Una sociedad laica, en la que se habla cada vez menos de Dios, necesita vuestra voz, collage. Serie *L'Osservatore Romano*, 2000-2001. Fotocopia en papel opalina de 220 gramos, x/∞. Firmado por León Ferrari. 42 x 32 cm. Colección MACG, INBA.

A Lay Society, in Which God Is Seldom Talked About, Needs Our Voice, collage. *L'Osservatore Romano* series, 2000-2001. Photocopy on 220-gramme opaline paper, x/∞. Signed by León Ferrari. 42 x 32 cm. MACG Collection, INBA.

HOMILÍA □ Durante la clausura del Octavario de oración por la unidad de los cristianos, jueves 25 de enero

Hacia la unidad plena

En la celebración participaron numerosos representantes de otras Iglesias y comunidades



"El triunfo de María sobre los herejes". Giovanni D. Cerrini, bóveda de Santa Maria della Vittoria, Roma, detalle de la caída de los herejes.

Hacia la unidad plena, collage. Serie *L'Osservatore Romano*, 2000-2001. Fotocopia en papel opalina de 220 gramos, x/∞. Firmado por León Ferrari. 42 x 32 cm. Colección MACG, INBA.

Towards Full Unity, collage. *L'Osservatore Romano* series, 2000-2001. Photocopy on 220-gramme opaline paper, x/∞. Signed by León Ferrari. 42 x 32 cm. MACG Collection, INBA.

First Letter to the Pope Against the Final Judgement

The Pope Has Recommended Reflecting on the Topic of the Final Judgement
La Nación newspaper, Buenos Aires, 9th January 1995

Years ago, in the Sistine Chapel and at the foot of Michelangelo's *Final Judgement*, John Paul II baptised nineteen children. He urged their parents to reflect upon the fresco illustrating "the happiness that Jesus Christ chose for us", and the "despair of those who rejected Him". The latter, he added, "are headed for eternal damnation because they disobeyed God".

This news (*La Nación*, 9/1/95), the reproduction of the work, the Pope's words and the meditation they produced, resulted, after a number of years, in a gathering of people who felt united by the same motives and attitudes that had brought together the Damned painted by Buonarroti in the Sistine Chapel. This led to the idea of creating an association, the CIHABAPAI, which would deal with things related to the Afterlife and ask the Pope for the cancellation of the Final Judgement. The letter enclosed here, which was signed by 150 artists, writers, and people concerned with the advancement of the apocalyptic threat contained in John Paul II's words, was dispatched last Christmas. In the absence of a response, the petition will soon be reissued along with any new additions that may be submitted.

Buenos Aires, 24th December 1997

John Paul II
Vatican City

Dear Sir,

The end of the millennium is approaching. The Apocalypse and the Final Judgement are probably approaching as well. If it is true that only a few will be saved, as the Gospel warns, the beginning of an eternal hell is in store for the majority of humankind. In order to avoid it, suffice it to turn to God the Father's justice as expressed by Himself in the Genesis. If He punished Eve's disobedience by suppressing our immortality, it is unfair that the Son should have restored it, thereby extending our suffering. If a part of the Trinity issues a sentence whose penance ends and is completed with death, another part cannot open a new case, add a new sentence, bring the body back to life and inflict an additional punishment that will infinitely reproduce the sentence that the sinner will have already served once he dies. The Son's Justice opposes and challenges the Father's. The existence of Paradise does not justify that of Hell —the goodness of the few saved ones will not allow them to be happy knowing that their girlfriends, sisters, mothers, friends, and also strangers and enemies (neighbours whom Jesus commands us to love and forgive) are eternally suffering in Satan's land. Therefore, we heartily ask you to go back to the Pentateuch and start processing the cancellations of both the Final Judgement and immortality.

With best regards,

CIHABAPAI (The Unclean, Heretic, Apostate, Blasphemous, Atheist, Pagan, Agnostic, and Infidel Club, in process of formation).

This letter was signed by two hundred people. Published in the *Brújula* newspaper, March 1998

Primera carta al Papa Contra el Juicio Final

El Papa recomendó meditar en el tema del Juicio Final

Diario *La Nación*, Buenos Aires, 9 de enero de 1995

Años atrás Juan Pablo II bautizó en la Capilla Sixtina, al pie del *Juicio Final* de Miguel Ángel, a 19 niños e invitó a sus padres a reflexionar sobre el fresco que ilustraba "la felicidad de quien eligió a Jesucristo" y "la desesperación de quien lo rechazó". Éstos últimos, agregó, "al desobedecer al Señor, se dirigen a la condenación eterna".

Esta noticia (*La Nación*, 9/1/95), la reproducción de la obra, la invitación del Papa y la meditación que produjo, originó años después un encuentro de gente que se sentía vinculada por los mismos motivos y conductas que habían reunido en la Sixtina a los condenados pintados por Buonarroti. De allí surgió la idea de organizar una asociación, el CIHABAPAI, que se ocupara del más allá y pidiera al Papa la anulación de aquel Juicio. La carta que se acompaña, que recibió la adhesión de 150 artistas, escritores y personas preocupadas por la actualización de la amenaza apocalíptica que se desprendía de las palabras de Juan Pablo II, se remitió en la última Navidad. Al no recibir respuesta, se reiterará el pedido en fecha a determinar con las nuevas adhesiones que se reciban.

Buenos Aires, 24 de diciembre de 1997

Juan Pablo II
Ciudad del Vaticano

De nuestra consideración:

Se acerca el fin del milenio. Se acerca, posiblemente, el Apocalipsis y el Juicio Final. Si es cierto que son pocos los que se salvan, como advierte el Evangelio, se acerca para la mayor parte de la humanidad el comienzo de un infierno inacabable. Para evitarlo basta volver a la justicia que Dios Padre dictó en el Génesis. Si Él castigó la desobediencia de Eva suprimiendo nuestra inmortalidad, no es justo que el Hijo nos la haya restituido, tantos siglos después, prolongando padecimientos. Si una parte de la Trinidad dicta una sentencia cuya pena termina y se completa con la muerte, no puede otra parte abrir cada causa, agregar otra sentencia, resucitar el cadáver y aplicar un castigo adicional que repite infinitas veces el castigo ya cumplido por el pecador una vez muerto. La justicia del Hijo contradice y viola la del Padre. La existencia del Paraíso no justifica la del Infierno: la bondad de los pocos salvados no les permitirá ser felices sabiendo eternamente que novias o hermanas o madres o amigos y también desconocidos y enemigos (prójimo que Jesús nos ordena amar y perdonar) sufren en tierras de Satanás. Le solicitamos entonces, volver al Pentateuco y tramitar la anulación del Juicio Final y de la inmortalidad.

Lo saludamos atentamente,
CIHABAPAI (Club de impíos herejes apóstatas blasfemos ateos paganos agnósticos e infieles, en formación).

Esta carta recibió cerca de doscientas adhesiones. Publicada en el periódico *Brújula*, marzo de 1998

Second Letter to the Pope For a Millennium Without a Hell

December 2000 (reissued in 2001)

John Paul II
Vatican City

Dear Sir,

In the 5th article of the Universal Declaration of Human Rights (1948) we can read: "No one shall be subjected to torture or to cruel, inhuman or degrading treatment or punishment".

Article I of the Convention against Torture and Other Cruel, Inhuman or Degrading Treatment or Punishment (1984), defines torture as "any act by which severe pain or suffering, whether physical or mental, is intentionally inflicted on a person for such purposes as obtaining from him or a third person information or a confession, punishing him for an act he or a third person has committed," and then adds, "Each State Party shall take effective measures to prevent acts of torture".

The latest edition of the Catechism of the Catholic Church (1998) shares this definition: "Torture which uses physical or moral violence to extract confessions, punish the guilty, frighten opponents, or satisfy hatred is contrary to respect for the person and for human dignity" (no. 2,297).

The Catechism itself addresses these punishments: "The teaching of the Church affirms the existence of hell and its eternity. Immediately after death the souls of those who die in a state of mortal sin descend into hell, where they suffer the punishments of hell, 'eternal fire'" (no. 1,035).

To the suffering of the soul, the Catechism adds that of the body —the resurrection of all the dead, "of both the just and the unjust" (Acts. 24: 15), will precede the Last Judgment. This will be "the hour when all who are in the tombs will hear, those who have done good, to the resurrection of life, and those who have done evil, to the resurrection of judgment" (Jn. 5: 28-29). "And they will go away into eternal punishment, but the righteous into eternal life" (Mt. 25: 31-32, 46) (no. 1,038).

Whether the suffering announced by Jesus materialises or not, and whether or not our laws are entitled to judging it, the fear for future punishment is a punishment in itself, ongoing mental suffering that both our laws and the Catechism prohibit.

In view of the Church's convictions, which reject torture in life but allow it in the souls of the dead and the bodies of the resurrected —and since we are alarmed by the latest declaration of the Vatican stating that "hell exists, it is eternal, and is filled with the wicked"— we request the following: a) that the repudiation to torture proclaimed by the Catechism be extended to the afterlife b) that the human rights of the myriads of souls who are suffering —some of them from the Golgotha, in Satan's land— be acknowledged and respected.

By putting an end to the sufferings of millions, by evacuating and demolishing hell and by appeasing believers, you may materialise you hope that the Church will go down in history as the defender of man.

With best regards,

CIHABAPAI (The Unclean, Heretic, Apostate, Blasphemous, Atheist, Pagan, Agnostic, and Infidel Club, in process of formation).

This letter was signed by four hundred people. Published in the "Radar" supplement of the *Página/12* newspaper, 24th December 2000

Segunda carta al Papa Por un milenio sin infiernos

Diciembre de 2000 (reiterada en 2001)

Juan Pablo II
El Vaticano

De nuestra consideración:

En su artículo 5 la *Declaración Universal de Derechos Humanos* (1948) dice: "nadie será sometido a torturas ni a penas o tratos crueles, inhumanos o degradantes".

El artículo I de la *Convención contra la Tortura y otros Tratos o Penas Crueles, Inhumanos o Degradantes* (1984) califica como tortura "todo acto por el cual se inflija intencionalmente a una persona dolores o sufrimientos graves, ya sean físicos o mentales, con el fin de obtener de ella o de un tercero, información, o una confesión, o de castigarla por un acto que haya cometido...", y agrega: "todo Estado castigará esos delitos con penas adecuadas".

La última edición del Catecismo de la Iglesia católica (1998) comparte la condena: "La tortura, que usa de violencia física o moral, para arrancar confesiones, para castigar a los culpables, intimidar a los que se oponen, satisfacer el odio, es contraria al respeto y a la dignidad humana" (núm. 2,297).

El mismo Catecismo admite los suplicios: "La enseñanza de la Iglesia afirma la existencia del infierno y su eternidad. Las almas de los que mueren en estado de pecado mortal descienden a los infiernos inmediatamente después de la muerte y allí sufren las penas del infierno, 'el fuego eterno'" (núm. 1,035).

Al sufrimiento de las almas el Catecismo suma el de los cuerpos: "La resurrección de todos los muertos, de los justos y de los pecadores (Hch. 24: 15), precederá al Juicio Final. Esta será la hora en que todos los que estén en los sepulcros oirán su voz y los que hayan hecho bien resucitarán para la vida, y los que hayan hecho el mal, para la condenación (Jn. 5: 28-29), e irán éstos a un castigo eterno y los justos a una vida eterna (Mt. 25: 31-32, 46)" (núm. 1,038).

Se materialice o no el sufrimiento anunciado por Jesús, corresponda o no juzgarlo con nuestras leyes, el miedo de los creyentes al futuro suplicio es ya un suplicio: un sufrimiento mental actual que nuestras leyes y el Catecismo prohíben.

Frente a estas convicciones de la Iglesia, que rechaza la tortura en vida y la admite en almas de muertos y cuerpos de resucitados, y alarmados por la reciente declaración vaticana de que "el infierno existe, es eterno y está lleno de malvados", le solicitamos: a) que extienda al más allá el repudio a la tortura proclamado en el Catecismo, b) que gestione se respeten los derechos humanos de la multitud de almas que están sufriendo, algunos desde el Gólgota, en tierras de Satanás.

Terminar con padecimientos de millones, desalojar y demoler el infierno, tranquilizar a los creyentes, puede hacer realidad su esperanza de que *la Iglesia pasará a la historia como la defensora del hombre*.

Lo saludamos muy atentamente,

CIHABAPAI (Club de impíos herejes apóstatas blasfemos ateos paganos agnósticos e infieles, en formación).

Esta carta recibió cerca de cuatrocientas adhesiones.

Fue publicada en el suplemento "Radar" del diario *Página/12*, 24 de diciembre del 2000

HOMILIA □ Durante la misa en la plaza de San Pedro el domingo 22 de octubre, Jornada mundial de las misiones

Abrir las puertas a Cristo

La Jornada misionera coincidió con el XXII aniversario del comienzo oficial del pontificado

El domingo 22 de octubre, Jornada mundial de las misiones, que coincidió con el XXII aniversario del comienzo oficial de su pontificado, Juan Pablo II celebró la misa en la plaza de San Pedro a las diez de la mañana. Con esta celebración se clausuraban los congresos internacionales misionológicos y misionológicos, celebrados el primero en la Pontificia Academia de Ciencias y el segundo en el Pontificio Instituto Oriental de Castelgandolfo. Asistieron a la misa representantes de todos los continentes, religiosos y religiosos, así como sacerdotes misioneros y laicos. El Papa saludó a la multitud.

Congregación para la evangelización de los pueblos, dicasterio organizador de los congresos, quien al principio de la eucaristía le dirigió unas palabras: «En el nombre de Cristo, el Señor de la Iglesia, el

glés y francés, el salmo responsorial se cantó en italiano, y el evangelio se proclamó en español. La oración de los fieles se hizo en portugués, chino, italiano, árabe, polaco y alemán. El Papa pronunció la homilía que publicamos. Al final de la misa, entre el mandato e impulsó la cruz a doce misioneros y representantes de los cinco continentes; procedían de Argentina, Cuba, Estados Unidos, Filipinas, Irlanda, Malta, Nigeria, República Dominicana, el Papa pronunció la oración de los fieles en la primera página del Evangelio. Después, pasando a la segunda, saludó a la multitud.



1. «El Hijo de Dios, que se hizo hombre para dar su vida por nosotros» (Mt 10, 45).

Estas palabras del Papa, que se refieren a la Jornada misionera, son una invitación a la unidad de la Iglesia y a la comunión de los santos.

2. El cristiano que ha aceptado a Cristo no puede mentar su fe sin batido por su esplendor (cf. 1 Cor 13, 14) y testimoniar su fe. El único Salvador del hombre, la gracia es esta fe que hemos recibido por don de lo alto, sin ningún mérito por nuestra parte! (cf. Redemptoris missio, 11).

Esta gracia se transforma, a su vez, en fuente de responsabilidad. Es una gracia que nos convierte en heraldos y apóstoles precisamente por eso decía yo en la encíclica Redemptoris missio que «la misión es un problema de fe, es el índice exacto de nuestra fe en Cristo y en su amor por nosotros» (n. 11). Y también: «El misionero, si no es contemplativo, no puede anunciar a Cristo de modo creíble» (ib. 91).

Finalmente nuestra mirada en Jesús, el misionero del Padre y el sumo sacerdote, el autor y perfeccionador de nuestra fe (cf. Hb 3, 1; 12, 2), es como aprendemos el sentido y el estilo de la misión.

3. El no vino para ser servido, sino para servir y dar su vida por todos. Si

na, la misión es la universalidad de la salvación. El secretario del Consejo pontificio para la evangelización de los pueblos, mons. Walter Kasper, secretario del Consejo pontificio para la promoción de la unidad de los cristianos, trató el tema: «La singularidad y la universalidad de Jesucristo».

El día 18 tuvo la primera relación Claude Geffré, sobre «La pretensión cristiana de universalidad: implicaciones misionológicas». Siguió con dos intervenciones sobre el mismo tema, encomendadas a los profesores Giancarlo Biguzzi y Gerald Anderson. Por la tarde empezaron las relaciones sobre quién es Cristo para los pueblos de los diversos continentes, seguidas de debates. Se comenzó por Asia.

La mañana del día 19 estuvo dedicada a los pueblos de África. Por la tarde, Carlos Palacio tuvo la relación sobre «La salvación en Cristo en la reflexión teológica latinoamericana».

El día 20 tuvo por tema: «Anunciar a Jesucristo, el consagrado en el Espíritu»; la información bíblica versó sobre: «Jesús en la sinagoga de Nazaret», y la teológica sobre: «El Espíritu Santo, protagonista y guía de la misión»; siguieron intervenciones y testimonios de la asamblea. Por la tarde, los mil quinientos congresistas se distribuyeron por las basílicas mayores de Roma (a los de lengua española correspondió la de Santa María la Mayor) para ganar el jubileo.

El tema del sábado día 21 fue: «Anunciar a Jesús, don del amor del Padre». La información bíblica versó sobre: «El Padre anuncia a Jesús en el Jordán y en el Tabor», y la teológica sobre: «Dios Padre, el Dios amor; el Dios que salva, envía a su Amado». Por la tarde visitaron la «Expo Missio 2000» y por la noche asistieron a un concierto que dio en su honor el grupo musical «Gen Rosso» de los Focolares en el palacio de deportes de Ariccia.

El congreso se concluyó el domingo 22 de octubre con la misa presidida por el Papa en la plaza de San Pedro.

Miniatura del siglo XIII, Biblioteca Nacional, París

Abrir las puertas a Cristo, collage. Serie *L'Osservatore Romano*, 2000-2001. Fotocopia en papel opalina de 220 gramos, \times/∞ . Firmado por León Ferrari. 42 x 32 cm. Colección MACG, INBA.

Opening Doors to Christ, collage. *L'Osservatore Romano* series, 2000-2001. Photocopy on 220-gramme opaline paper, \times/∞ . Signed by León Ferrari. 42 x 32 cm. MACG Collection, INBA.

El perdón y la reconciliación son imprescindibles para una auténtica renovación personal y social

Mensaje del Santo Padre Juan Pablo II a la Iglesia universal para la Cuaresma



"Juicio Final", detalle, Miguel Ángel, 1536-41.
Capilla Sixtina, Roma

El perdón y la reconciliación son imprescindibles para una auténtica renovación personal y social, collage. Serie *L'Osservatore Romano*, 2000-2001. Fotocopia en papel opalina de 220 gramos, χ/∞ . Firmado por León Ferrari. 42 x 32 cm. Colección MACG, INBA.

Forgiveness and Reconciliation are Essential for True Personal and Social Renovation, collage. *L'Osservatore Romano* series, 2000-2001. Photocopy on 220-gramme opaline paper, χ/∞ . Signed by León Ferrari. 42 x 32 cm. MACG Collection, INBA.

DISCURSO □ A numerosos grupos de peregrinos que acudieron a Roma con ocasión del jubileo, sábado 9 de diciembre

La fe se basa en la roca de Pedro



"Muerte de Ananías" (Hch 5,5).
Gustavo Doré, 1860.

La fe se basa en la roca de Pedro, collage. Serie *L'Osservatore Romano*, 2000-2001. Fotocopia en papel opalina de 220 gramos, \times/∞ . Firmado por León Ferrari. 42 x 32 cm. Colección MACG, INBA.

Faith Is Based on Peter's Rock, collage. *L'Osservatore Romano* series, 2000-2001. Photocopy on 220-gramme opaline paper, \times/∞ . Signed by León Ferrari. 42 x 32 cm. MACG Collection, INBA.

About ESMA, Hoists, and Bishops

April 1995

A few months ago, the Vatican decided that, in some cases, re-married divorcées may take communion to lieutenant commanders returning to their places of origin after throwing people into the sea. After chaplains winnowed their doubts, Gospel in hand, they would convince them of the need to separate the "weed" (the disappeared) from the wheat field. (Mt. 13: 40). Murder, confession and pastoral encouragement constituted a series of religious acts conducted in that school and in between flights —the killing of the disappeared did not prevent the communion that the divorcée's copulation actually does. Neither did it prevent Pío Laghi from offering a hoist to General Suárez Masson in a mass in the San Patricio de los Padres Palotinos church, after some its priests had been butchered there by security forces, as Laghi himself admitted.

As a result of Verbitsky's reports regarding the nuncio's behaviour, five bishops rushed to defend him, underscoring the well-known initiative to tone down the FFAA's crimes by proposing equal responsibility for those who took part in that "war" —a new face for the "two demons".

This situation had two main consequences: a conflict between the guerrilla and the FFAA* —a personal conflict including bombs and terrorist attacks, which provoked casualties on both sides. These facts are the responsibility of both conflicting parties, which naturally implies that they have the right to pass judgement on their own deeds, repent of them, or even make amends. However, and on the other hand, there are the crimes committed by FFAA terrorists, which the guerrilla did not commit: the thousand forms of torture inflicted on either minor or adult combatants, the raping of kidnapped girls, the abduction of children (who are still held by their captors), and the disappearance of people. These are crimes that the Church validated by supporting their perpetrators in the government, by requesting the law of oblivion when their trial started —and their pardon when they were sentenced—, by visiting them at Magdalena when they were incarcerated, and by accompanying them to parties and masses after they were eventually acquitted. Bishops are now striving to obtain further pardons and acquittals, demanding "repentance from all Argentineans", as well as absolution and reconciliation (can they set the example by first reconciling themselves with divorcées and their copulations?) as pre-requisites to reveal the truth. Thy are making sure that this much-needed truth is as unreachable as the unnecessary and impossible reconciliation between helpless victims and pardoned criminals, instead of unveiling what the Church is hiding, what cardinals and Monsignors learned from their meetings with generals and admirals in the Casa Rosada, and what vicars and chaplains saw and heard in the 325 kidnapping centres, whose personnel they spiritually encouraged.

If they refuse to "rub salt in old wounds" (they, who have rubbed salt in Jesus' wounds for two thousand years, causing the death of thousands of Jews), the Episcopacy must reveal a list containing the names of the priests and bishops who visited those centres, as well as their addresses and telephone numbers, so that they can be questioned about the truth they fear so much.

It seems impossible to make amends with those who claimed to be the Nation's stronghold of honour and valour. They have become the bearers of shameful cowardice —in the past, they tortured and murdered women and children; now, they do not dare say, outside the confessional, how, when or where they did it. The Church is still on their side.

Published in *Diario de las Madres de Plaza de Mayo*, May 1995, and in *Informativo ADUSP*
(The São Paulo University Professors' Association, Brazil), May 1996

* ESMA: Escuela Superior de Mecánica de la Armada argentina (Advanced School of Mechanics of the Argentinean Army).

** FFAA: Fuerzas Armadas (The Armed Forces).

Sobre ESMA, hostias y obispos

Abril, 1995

Pocos meses atrás El Vaticano resolvió permitir que, en algunos casos, los divorciados vueltos a casar reciban la comunión siempre que no copulen con su nueva pareja. En la ESMA* la misma Iglesia ofrecía la eucaristía a los capitanes de corbeta que volvían de arrojar gente al mar, luego de que los capellanes aventaran sus dudas, Evangelio en mano, para convencerlos de la necesidad de separar los "yuyos" (los desaparecidos) del trigo (Mt. 13: 40). Asesinato, confesión, aliento pastoral, comunión, era la secuencia de los actos religiosos en aquella escuela entre uno y otro vuelo: la matanza de los desaparecidos no impedía la comunión que la cópula del divorciado impide. Tampoco impidió que Pío Laghi ofreciera una hostia al general Suárez Masson en una misa en la iglesia San Patricio de los Padres Palotinos, después de que varios de ellos fueron allí asesinados por las fuerzas de seguridad, según lo admitió el mismo Laghi.

A raíz de las denuncias de Verbitsky sobre aquel nuncio, cinco obispos salieron en su defensa y reiteraron además la conocida iniciativa de atenuar los delitos de las FFAA proponiendo la igualdad de responsabilidades de los participantes en aquella "guerra": una nueva cara para los "dos demonios".

En lo que entonces sucedió se distinguen dos aspectos: el enfrentamiento entre la guerrilla y las FFAA,* lucha personal, bombas, atentados, en la que caían civiles accidentalmente de ambos lados, hechos de los que son responsables las partes en lucha y que cada uno puede juzgar, arrepentirse, reconciliarse, o no. Y por otra parte los delitos que cometieron los terroristas de las FFAA y que no cometió la guerrilla: las mil formas de tortura a combatientes y no combatientes adultos o niños, la violación de las muchachas secuestradas, el robo de chicos que los ladrones siguen reteniendo, los desaparecidos, crímenes que la Iglesia avaló acompañando a sus autores en el gobierno, pidiendo la ley del olvido cuando se iniciaban los juicios y su indulto cuando fueron condenados, visitándolos en Magdalena cuando fueron encarcelados y compartiendo con ellos fiestas y misas luego de haber logrado el indulto. Los obispos reiteran ahora su empeño en lograr nuevos olvidos e indultos, exigiendo "el arrepentimiento de todos los argentinos", el perdón y la reconciliación (¿pueden darnos un ejemplo reconciliándose antes ellos con los divorciados y sus cópulas?) como condición previa para conocer la verdad: luchan para que la necesaria verdad sea tan inalcanzable como la innecesaria e imposible reconciliación entre víctimas sin justicia y victimarios indultados, en lugar de revelar lo que la Iglesia oculta, lo que cardenales y monseñores supieron en sus encuentros con generales y almirantes en la Casa Rosada y lo que vicarios y capellanes vieron y escucharon en los 325 centros de secuestro a cuyo personal alentaban espiritualmente.

Si se niegan a "revolver las heridas del pasado" (ellos, que revuelven las de Jesús desde hace dos mil años causando la muerte de millones de judíos), el Episcopado debe dar a conocer las listas de los sacerdotes y purpura-dos que entraron en aquellos centros, sus direcciones y teléfonos, para que se los pueda interrogar sobre la verdad que tanto temen.

No parece posible la reconciliación con los que aseguraban ser la reserva del honor y del valor de la Nación, convertidos ahora en portadores escondidos de una vergonzante cobardía: mataron y torturaron mujeres y chicos ayer, hoy no se atreven a decir fuera del confesionario cómo, cuándo, dónde lo hicieron. La Iglesia sigue a su lado.

Publicado en *Diario de las Madres de Plaza de Mayo*, mayo de 1995, y en *Informativo ADUSP* (Asociación de Profesores de la Universidad de São Paulo, Brasil), mayo de 1996

* ESMA: Escuela Superior de Mecánica de la Armada argentina.

** FFAA: Fuerzas Armadas.

Images in *Nevermore*

The Secretary General of the Army questioned (see *Página/12*, 6/10/96) one of the illustrations in *Nunca más* (Nevermore), which *Página* is re-editing,* because it shows a Nazi eagle over the Military School. I would like to clarify the origin and purpose of these collages.

The crimes of the "Western and Christian" Process, evidenced in *Nunca más*, an anthology of cruelty, are illustrated with images of the crimes and exterminations that are part of Western history and religion—the Flood, the Inquisition, the Conquest, hell, Nazism, and the Apocalypse.

While Nazism appears in the words of repressors on many pages, in the swastikas of the camps, and in the preferential repression suffered by the Jews, the eagle not only represents this ideology, but is also used as a kind of logo of perversity applicable to all repression.

The Military School appears in *Nunca más* along with two of the disappeared, Luis Pablo Steinberg and Luis Daniel García (the latter was abducted by a commando of the school.) But the reason it has been included in the illustration is also, in the words of the Secretary, because it was there that "the cadets who would enrich the Army's body of officers" received their education. Among them were those who committed the crimes reported in the book: kidnapping, murder, torture, rape, blackmail, corpse destruction, assassination, abduction of minors, etc.

The illustration was to be included in a book published ten years ago, but the Secretary is now making it relevant by claiming that the School "instils ethical attitudes and moral values" in its students, without specifying whether these values are different from those taught twenty years ago. This makes us suspect that old ethics and morals are still being taught, those that caused the exterminations used to illustrate *Nunca más*, those that we have suffered.

The way that the Army handles its indignation is both surprising and outrageous, since it projects an image that barely represents the indignation of millions in the face of thousands of crimes. But the Army also turns the blind eye on reports of plundering, torture, and rape that question its honour and valour. These reports are deemed "painful side-effects of the past". This is the kind of judgement passed by the Process on certain attitudes.

Indignation does not guarantee the "reconciliation" that the Army seeks (i.e., the acquittal that the Law never granted). The Army will have to reveal the whereabouts of the disappeared, the names of those who were responsible for these disappearances, and everything relating to the abducted children that the FFAA refuses to set free. It will be until then that the Army and its School will have, both in this country and abroad, an image polluted by the memory of their crimes.

The letter has a positive side, however. Years ago, instead of getting a written answer, we would have been faced by a faction, who would have first removed their uniforms, badges, and decorations. We can always expect such a response if students are still taught the ethics and morals that today's teachers, or their brothers in arms, put to effect in yesterday's camps.

Published in the *Página/12* newspaper, 19th October 1995

* This refers to the *Página/12* newspaper, which re-issued, in collaboration with EUDEBA (Editorial Universitaria de Buenos Aires), the *Nunca más* report, with collages by León Ferrari, between 1995 and 1996. It was later re-issued between 2005 and 2006.

Imágenes en el *Nunca más*

El Secretario General del Ejército cuestionó (ver *Página/12*, 6/10/96) una de las ilustraciones del *Nunca más*, que *Página* está reeditando,* porque en ella aparece un águila nazi sobre el Colegio Militar. Quisiera explicar los orígenes y propósitos de estos *collages*.

Los delitos del Proceso "Occidental y Cristiano" denunciados en el *Nunca más*, esa antología de la crueldad, se ilustran con imágenes de los crímenes y exterminios que forman parte de la historia y de la religión de Occidente: el diluvio, la Inquisición, la Conquista, el infierno, el nazismo, el Apocalipsis.

Si bien el nazismo aparece en numerosas páginas en palabras de los represores, svásticas en los chupaderos y en la preferente represión que allí sufrieron los judíos, el águila no representa sólo esa ideología sino que se usa como una suerte de logotipo de la perversidad aplicable a toda la represión.

El Colegio Militar figura en el *Nunca más* con dos desaparecidos, Luis Pablo Steinberg y Luis Daniel García, secuestrado este último por un comando de esa escuela. Pero la razón por la que se incluye en la ilustración es, también, para usar palabras del Secretario, porque allí se formaron "los cadetes que habrán de nutrir el cuerpo de oficiales del Ejército", entre ellos los que cometieron buena parte de los delitos denunciados en el libro: secuestros, asesinatos, torturas, violaciones, extorsiones, destrucción de cadáveres, desapariciones, robos de chicos, etc.

Se trata de una ilustración para un libro editado diez años atrás, pero el Secretario la actualiza al afirmar que en aquel Colegio se inculcan "contenidos éticos y valores morales", sin aclarar si hoy son diferentes de los que se inculcaron hace veinte años, lo que permite sospechar que se está enseñando la misma ética y moral que entonces: las que originaron los exterminios que se utilizan para ilustrar en el *Nunca más*, el que nosotros hemos sufrido.

Sorprende y preocupa cómo el Ejército administra su indignación: se moviliza frente a una imagen que representa pobremente la indignación de millones ante millares de crímenes, pero permanece impasible por las denuncias de rapiñas, torturas y violaciones que cuestionan su honor y valor, que serían sólo "secuelas dolorosas del pasado". Esa forma de juzgar conductas es la que usó el Proceso.

Con indignaciones no se acercarán a la "reconciliación" buscada (es decir a la absolución que la Justicia no les concedió) sino dando a conocer el destino de los desaparecidos, el nombre de los responsables y todo lo que se refiere a los chicos robados que las FFAA se niegan a devolver. Hasta entonces el Ejército y su Colegio tendrán, dentro y fuera del país, una imagen invadida por el recuerdo de sus crímenes.

La carta tiene un aspecto positivo: años atrás en lugar de carta la respuesta la hubiera dado una patota, luego de sacarse uniformes, galones y condecoraciones. Respuesta que siempre se puede esperar si se sigue enseñando en las FFAA la misma ética y moral que profesores de hoy, o sus camaradas de armas, pusieron en práctica en los chupaderos de ayer.

Publicado en el diario *Página/12*, 19 de octubre de 1995

* Se refiere al diario *Página/12* que reeditó junto con EUDEBA (Editorial Universitaria de Buenos Aires) el informe *Nunca más* con *collages* de León Ferrari entre 1995 y 1996; reeditándolo posteriormente entre 2005 y 2006.

DISCURSO □ A los miembros del Servicio misionero juvenil-Arsenal de la paz, de Turín (Italia), viernes 22 de diciembre

Difundid en el mundo la luz del Evangelio para que pueda cambiar la faz de la historia



Óleo de Goya, c. 1820, Museo
1. Galdiano, Madrid

Difundid en el mundo la luz del Evangelio para que pueda cambiar la faz de la historia, collage. Serie *L'Osservatore Romano*, 2000-2001. Fotocopia en papel opalina de 220 gramos, x/∞. Firmado por León Ferrari. 42 x 32 cm. Colección MACG, INBA.

Spread in the World the Light of the Gospel So That It Can Change the Face of History, collage. *L'Osservatore Romano* series, 2000-2001. Photocopy on 220-gramme opaline paper, x/∞. Signed by León Ferrari. 42 x 32 cm. MACG Collection, INBA.

MENSAJE «URBI ET ORBI» DEL SANTO PADRE JUAN PABLO II EN LA SOLEMNIDAD DE LA NAVIDAD. 25 DE DICIEMBRE DE 2000

Cristo ha venido a traernos la paz



"El Infierno", postigo derecho del tríptico
 "El Jardín de las Delicias", detalle, El Bosco

Cristo ha venido a traernos la paz, collage. Serie *L'Osservatore Romano*, 2000-2001. Fotocopia en papel opalina de 220 gramos, x/∞ . Firmado por León Ferrari. 42 x 32 cm. Colección MACG, INBA.

Christ Has Come to Bring Us Peace, collage. *L'Osservatore Romano* series, 2000-2001. Photocopy on 220-gramme opaline paper, x/∞ . Signed by León Ferrari. 42 x 32 cm. MACG Collection, INBA.

The Beginning and the End of Ecology

The Garden of Eden was a short-lived ecological paradise. The harmonious relationship established between men and their environment was broken when God the Father, blaming the flaws of creation on what He himself created, punished Eve by suppressing immortality. The arrival of Death started ecological aggression.

For seven days, which modern-day exegetes have extended to several million years, God (accompanied, according to St. John, by Mary's Son) created the universe and myriads of things —rocks, water, plants, fish, tadpoles, flowers, fruit, and people. He created Eden, a pain-free, anguish-free Paradise, a haven for women and men, where they could multiply and grow into a multitudinous choir that would praise Him, love Him, and fear Him forever and ever. But, notwithstanding divine omnipotence and wisdom, Satan, in a few minutes, tore apart the millions of years of effort and provoked the transformation of this immaculate Eden into a place where men, brutes and plants alike would be punished and marked with the stigma of original sin.

To the defeat inflicted by Lucifer, God the Father had to add a new and unforeseen ordeal. The effort He made to create life was aggrandised by the effort to destroy it, to invent the forms of death and pain that the Holy Scriptures describe —hunger, plagues, leprosy, abscessed tumours, haemorrhoids, insanity, violation, rape, beheading, fire, hyenas, vultures, jackals, blood, swords, axes, knives, wounded pregnant wombs.

To these everyday expressions of His will, the gods added two peculiar exterminations —the flood and the announcement of the Apocalypse. What developed between these two were human life and the mishaps of ecology —fires, erosion, drought, Egypt's plagues, hurricanes, earthquakes, and the fight of man against plants and animals.

The flood, which on the scale of ecological disasters would be second only to Original Sin, is a consequence of the latter, and adds to the hereditariness of man's first disobedience the penal principle of collective punishment for individual trespasses. The Bible claims that the first extermination was due to men's wickedness, and to the fact that their daughters copulated with God's sons. This brought death to potentially sinful adults, but also to every innocent child or adult, or every innocent animal or plant that lived with them. Moses tells us that "every living substance was destroyed which was upon the face of the ground, both man and cattle, and the creeping things, and the fowl of the heaven, and all the flesh died that moved upon the earth, all in whose nostrils was the breath of life, of all that was in the dry land, died."

The Stone Age and the Iron age came and went, and man's situation changed, for the Son restored the immortality that the Father had taken from us, thus thwarting the purposes of the Genesis. The Earth is no longer either an Eden or a place where, as planned by the Father, deadly punishments are inflicted. It has been transformed into a threshold where our trespasses are measured and the just are separated from the wicked. This initiative turned a world of mortals into a nursery of condemned immortals who, in torment, are doomed to people Lucifer's unexpected realm, which turns out to be much greater than God's if we believe, as Jesus said, that its gates are wider and just a few men can go through them.

There are neither plants nor animals in heaven, only those creatures that have been saved and have seen God. In hell, fire and demons are found in the surroundings —ecology will die upon the Earth when Jesus comes back with his angels.

Text read at the *Eco: la última palabra* (*Echo: the Last Word*) exhibition, held in the Palais de Glace, Buenos Aires, 1996.

Principio y fin de la ecología

El Edén fue un paraíso ecológico de vida breve. La cordial relación prevista entre los hombres y el medio que los rodeara se quebró cuando Dios Padre, atribuyendo a lo creado los errores de la creación, castigó a Eva suprimiendo la inmortalidad. La llegada de la muerte inició la agresión ecológica.

Durante siete días, que exegetas contemporáneos extienden a millones de años, Dios (acompañado, según San Juan, por el hijo de María) creó el universo e infinidad de cosas, de piedras, aguas, plantas, peces y renacuajos, sapos, flores, frutas y gente. Creó el Edén, aquel Paraíso sin penas ni angustias, albergue de mujeres y hombres para que crecieran y se reprodujeran hasta convertirse en un coro de multitudes que lo adorara, lo amara y lo temiera para siempre. Pero a pesar de la omnipotencia y sabiduría divinas, Satanás, en pocos minutos, desbarató aquellos millones de años de esfuerzos provocando la transformación del Edén inmaculado en un paraje donde castigar a hombres, bichos y plantas marcados con el estigma del primer pecado.

A la derrota infligida por Lucifer, Dios Padre debió sumar una nueva y no prevista faena, pues al esfuerzo que necesitó para crear la vida tuvo que agregar el necesario para destruirla, para inventar las formas de la muerte y del dolor que los Libros Sagrados detallan: hambre, pestes, lepra, tumores apostemados, hemorroides, locura, violación, estupro, degüello, fuego, hienas, buitres, chacales, sangre, espada, hacha, puñal, vientres preñados acuchillados.

A aquellas cotidianas manifestaciones de su voluntad, los dioses agregaron dos singulares exterminios: el diluvio y el anunciado Apocalipsis. Entre ellos se desarrollan la vida humana y las peripecias de la ecología: incendios, erosión, sequías, las plagas de Egipto, huracanes, inundaciones, terremotos y la lucha del hombre contra plantas y bestias.

El diluvio, que en la escala de desastres ecológicos sería el más grave después del provocado por el Pecado Original, es una consecuencia de éste y agrega al carácter hereditario de la primera culpa el principio penal del castigo colectivo por culpas individuales. La Biblia afirma que aquel primer exterminio se debió a la maldad de los hombres y a que sus hijas copulaban con los hijos de Dios. Eso provocó la muerte de adultos posibles pecadores pero también, con ellos, de todo niño o adulto inocente y de todo inocente organismo animal o vegetal que los acompañara. Cuenta Moisés que fue destruido "todo ser que vivía sobre la faz de la tierra, desde el hombre hasta la bestia, los reptiles y las aves del cielo y murió toda carne que se mueve sobre la tierra, así de aves como de ganado y de bestias, y todo reptil que se arrastra sobre la tierra, y todo hombre, todo lo que tenía aliento de vida en sus narices, todo lo que había en la tierra murió".

Pasó la edad de piedra de bronce y de hierro y la situación cambia pues la inmortalidad que el Padre nos quitó fue restaurada por el Hijo, trastornando los propósitos del Génesis. La Tierra no es ya ni un Edén ni el lugar donde se administra un castigo que termina y culmina en la muerte, planeados por el Padre, sino que ha sido convertida en antesala donde medir faltas y separar a justos de impíos. Esta iniciativa transformó un planeta de mortales en un criadero de condenados inmortales destinados a poblar, atormentados, un inesperado reino de Lucifer, mucho mayor que el divino si creemos con Jesús que sus puertas son más anchas y que son pocos los que se salvan.

En el cielo no hay plantas ni animales, sólo los salvados mirando a Dios, y en el infierno fuego y diablos como entorno: la ecología morirá en la Tierra cuando vuelva Jesús con sus ángeles.

Escrito presentado en la exposición Eco: la última palabra, realizada en el Palais de Glace, Buenos Aires, 1996.

Art and Power

The majority of art (formerly) dealing with power is not the one that questions it (as does contemporary political art), but the one that supports it. It was Christian art that spurred the development of the Church's power by illustrating and applauding biblical episodes like the ones that determine our history, the ones that humankind condemns.

For centuries, and out of the two main catechising arguments —the promise of eternal happiness and the threat of eternal damnation—, the Vatican has chosen to prioritise the latter, using its artists to reinforce and beautify its intimidating campaigns. Thus, the West possesses an extraordinary treasury of works that exalt the threat of damnation and lay the foundations of a culture built upon the greatest ignorance. These age-old paintings illustrate the killings and tortures related in the Old Testament —the flood, Sodom, the Egyptian first-borns, the invasion of Canaan— and those announced by Jesus in the New Testament —the Apocalypse, the Final Judgement, hell.

Christian art boasts the talent of its authors when it comes to inventing torments that illustrate Jesus' words, "And these shall go away into everlasting punishment" (Mt. 25: 46). In the *Capella degli Scrovegni*, Giotto painted a demon tearing off a sinner's penis, a couple of adulterers hung by their genitals, and a devil mounting a girl while he pours molten lead in her mouth. In his *Sistine Chapel*, Michelangelo painted a demon sticking his hand up a penitent's anus, as if to rip out his entrails. Fra Angelico in his *Final Judgement* and Botticelli in his illustrations of Dante depicted Satan feasting on people. Hieronymus Bosch, Luca Signorelli, Wolgemut, Van Eyck, Nicola Pisano, Memling, Doré, the Aborigin Yaparí, and Juan Gerson, among many others, have also depicted the tortures that the One tortured on the Cross will eventually inflict on infidels and sinners.

Catholic iconography not only illustrates episodes that presumably took place in the past; its artists also record crimes committed by their contemporaries —Berruguete did several paintings on the Inquisition's *autos de fe*; both Hans Baldung Grün and Dürer sketched a number of witch hunts; Gottfried Schedel painted Jews being burned on a bonfire; Giovanni Cerrini, Andrea Pozzo, and Rubens decorated churches with heretics whose corpses seem to fall from domes and vaults on church-goers' heads.

Every culture has committed torture to a certain degree, but the West seems to be the only culture that glorifies it. It is relieving to see that there are no artists today who, emulating Michelangelo, promote or mystify torturers —whether human or divine— in their work. And this is a difference between Christianity and Nazism —Hitler's artists did not depict Nazi crimes to either justify or threaten. The Church's artists, on the other hand, show us an imperishable Auschwitz, a true hell, so that we are forced to love the gods who manage it.

Published in the "Ñ" supplement of the *Clarín* newspaper, 12th June 2004

Arte y poder

La mayor parte del arte que se ocupa, o se ocupó, del poder no es el que lo cuestiona —como lo hace el arte político contemporáneo— sino el que lo apoya: el arte cristiano que contribuyó al desarrollo del poder de la Iglesia ilustrando y aplaudiendo episodios bíblicos semejantes a los exterminios que jalonan nuestra historia y que la humanidad condena.

Durante siglos, de los dos argumentos catequizadores, la promesa de felicidad eterna y la amenaza del eterno tormento, el Vaticano optó por priorizar éste último y utilizó a sus artistas para reforzar y embellecer sus campañas intimidatorias. Occidente cuenta entonces con un tesoro extraordinario de obras, que exaltan la amenaza del suplicio, que constituyen la base de su cultura realizada con la mayor de las inculturas. Esas pinturas de 100, de 500 y de 1,500 años atrás, ilustran las matanzas y torturas relatadas en el Antiguo Testamento —el diluvio, Sodoma, los primogénitos egipcios, la invasión de Canaán— y las anunciadas por Jesús en el Nuevo: el Apocalipsis, el Juicio Final, el infierno.

El arte cristiano muestra el talento de sus autores para inventar tormentos que ilustren palabras que Jesús dijo: "estos irán al tormento eterno" (Mt. 25: 46). El Giotto pinta en la *Capella degli Scrovegni* un demonio arrancándole el pene a un pecador, una pareja de adúlteros colgados de sus genitales y un diablo montado sobre una muchacha mientras vuelca plomo derretido en la boca; Miguel Ángel en la *Capella Sistina* pinta un condenado a quien un demonio le mete la mano en el ano como para arrancarle las entrañas; Fra Angélico en su *Juicio Final* y Botticelli ilustrando al Dante, dibujan a Satanás comiendo gente. El Bosco, Brueghel, Luca Signorelli, Wolgemut, Van Eyck, Nicola Pisano, Memling, Doré, el aborigen Yaparí y Juan Gerson, entre muchos otros, imaginan los tormentos que en el Juicio Final el ayer torturado ordenará que padezcan infieles y pecadores.

La iconografía católica no se limita a ilustrar episodios que se supone acontecieron en un lejano pasado, sino que sus artistas también registran crímenes cometidos por sus contemporáneos: Berruguete en sus cuadros sobre los autos de fe de la Inquisición, Hans Baldung Grün y Durero ilustrando la caza de brujas; Gottfried Schedel con una hoguera quemando judíos; Giovanni Cerrini, Andrea Pozzo y Rubens decorando iglesias con herejes que parecen caer muertos desde cúpulas y bóvedas sobre los feligreses.

Todas las culturas torturaron, en mayor o menor grado, pero parece Occidente ser la única que hace cultura glorificando la tortura. Es alentador que no haya hoy artistas que, emulando a Miguel Ángel, alienten o endiosen con sus obras a torturadores humanos o divinos. Y es esta una diferencia entre nazismo y cristianismo: los artistas de Hitler no pintaron, para justificar o amenazar, los crímenes nazis, los de la Iglesia en cambio nos muestran un imperecedero Auschwitz, el infierno, para obligarnos a amar a los dioses que lo administran.

Publicado en el suplemento "Ñ" del diario *Clarín*, 12 de junio de 2004

Christian Misogyny

May 2004

In the opening of the Genesis, God creates light, the seas, day, night, immortality, Eden, Eve, Adam, and the forbidden tree: evil ("I create evil",¹ He said and then asked, "Shall there be evil, and the Lord hath not done it?"²). Eve eats the forbidden fruit and discovers one of the evils created by God: concupiscence, sex. Eve the rebel—she who faced the Almighty, she who was given away by Adam, she who risked her life to attain knowledge, who passed pleasure on to us—was thenceforth blamed for it all.

"From a woman sin had its beginning, because of her we all die",³ says He of Eve in the Old Testament, and, in the New Saint Paul, He silences His daughters: "Let your women keep silence in the churches: for it is not permitted unto them to speak [...] And if they will learn anything, let them ask their husbands".⁴ "Let the woman learn in silence with all subjection. But I suffer not a woman to teach, nor to usurp authority over the man, but to be in silence. For Adam was first formed, then Eve. And Adam was not deceived, but the woman being deceived was in the transgression."⁵

As from the 14th century, the guilt of original sin was further enhanced by the guilt of witchcraft. In this campaign of the Church, which produced the *Summis desiderantes affectibus* encyclical of Pope Innocent VIII in 1484, Dominican priests Heinrich Institor and Jakob Sprenger published *The Hammer of Witches*, a manual used by the Inquisition for three centuries—and re-edited 50 times until 1669—to hunt witches. In it, the authors express their ideas and those of the Church: "According to the proverbs, there are three things that are never satisfied, yea, a fourth thing which says not, it is enough; that is, the mouth of the womb. Wherefore for the sake of fulfilling their lusts they consort even with devils". This is why, according to the Dominicans, "it is no matter for wonder that there are more women than men found infected with the heresy of witchcraft. And blessed be the Highest Who has so far preserved the male sex from so great a crime: for since He was willing to be born and to suffer for us, therefore He has granted to men the privilege".⁶

While the Church burned women before its congregations, Christian artists demonised them: Michelangelo Buonarroti, Raphael Sanzio, Hieronymus Bosch, Tiziano Vecellio, Lucas Cranach The Elder, Hugo van der Goes, Giulio Romano, N. Chapron, and the Koberger, Lübecker and Grüninger Lutheran Bibles, among others, created a new image of evil by linking the devil with women, the devil-woman-serpent, in their depictions of Original Sin.

Christian misogyny did not stop there. Centuries after, Justo Collantes S. I., a professor at the Theology College of Granada, evoked in 1965—the year of the Second Vatican Council—St. Paul's ideas: "The ease with which Eve—not Adam—was deceived, proves that woman is likelier to be influenced and deceived than man is. Man was not deceived. He gave in to Eve's advances, and that was his sin. But his intelligence, his common sense, had not been clouded".⁷

The Church no longer burns women at the stake. Now, thanks to the Church, they die of Aids (another malady invented by God), and as victims of clandestine abortions, yet another consequence of the Church's campaign in favour of the penalisation of abortion and against contraceptives.

Notes:

1. Is. 45: 7.

2. Am. 3: 6.

3. Eccl. 25: 24.

4. 1Co. 14: 34.

5. 1Ti. 2: 11.

6. Henry Institor and Jakob Sprenger, *Il martello delle streghe*, Marsilio Editori, Venezia, 1977, p. 95.

7. *Biblia comentada*, volume VI, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1965-1970, p. 990.

This text accompanied the work bearing the same title. Both were exhibited in Room 12 of the Recoleta Cultural Centre, in the *Dando vuelta al poder* (*Going Around Power*) collective show. The exhibit was opened 6th May 2004.

La misoginia cristiana

Mayo, 2004

En las primeras páginas del Génesis Dios crea la luz, los mares, el día, la noche, crea la inmortalidad, el Edén, Eva, Adán, y en el árbol prohibido: el mal ("Yo crío el mal"¹ dijo y preguntó "¿hay algún mal que Yo no haya hecho?"²). Eva come lo prohibido y descubre uno de los males creados por Dios: la concupiscencia, el sexo. Eva la rebelde, la que enfrentó al Todopoderoso, la delatada por Adán, la que arriesgó su vida por alcanzar el conocimiento, la que nos legó el placer, fue desde entonces la culpada.

"Por una mujer comenzó el pecado y por ella morimos todos",³ dice de Eva el Antiguo Testamento y en el Nuevo San Pablo manda callar a sus hijas: "Vuestras mujeres callen en las iglesias; porque no les es permitido hablar [...] Y si quieren aprender alguna cosa, pregunten en casa a sus maridos".⁴ "La mujer aprenda en silencio con toda sujeción. Porque no permito a la mujer enseñar ni tomar autoridad sobre el hombre, sino estar en silencio. Porque Adán fue formado el primero, después Eva; Y Adán no fue engañado, sino la mujer, siendo seducida, vino a ser envuelta en trasgresión."⁵

A la culpa por el pecado original se agregó a partir del siglo XIV la culpa por la brujería. En la campaña de la Iglesia, que culminó en la encíclica *Summis desiderantes affectibus* del papa Inocencio VIII de 1484, los padres dominicos Heinrich Institor y Jakob Sprenger publicaron *El martillo de las brujas*, manual utilizado por el Santo Oficio durante tres siglos en la caza de brujas —reeditado 50 veces hasta 1669— donde los autores explican sus ideas, y las de la Iglesia: "Según los Proverbios hay tres cosas insaciables y una cuarta que nunca dice basta: es la boca de la vulva, con la cual las mujeres se agitan junto al diablo para satisfacer su lascivia", por eso, agregan los dominicos, "no debe sorprender que haya más mujeres que hombres infectadas por la herejía de la brujería. Y bendito sea el Altísimo que hasta ahora ha preservado al sexo masculino de tamaño flagelo. En efecto Él ha querido nacer y sufrir por nosotros en este sexo y así lo ha privilegiado".⁶

Mientras la Iglesia quemaba mujeres —frente a sus feligreses— los artistas cristianos las demonizaban: Miguel Ángel Buonarroti, Rafael Sanzio, Jerónimo Bosch, Tiziano Vecellio, Lucas Cranach el Viejo, Hugo van der Goes, Julio Romano, N. Chapron y las Biblias luteranas Koberger, Lübecker y Grüniger, entre otros, crearon una nueva imagen del mal vinculando al diablo con la mujer, el diablo-mujer-serpiente, en las representaciones del Pecado Original.

La misoginia cristiana no se detuvo. Siglos más tarde, Justo Collantes S. I., profesor en la Facultad de Teología de Granada, reiteraba en 1965 —el año del Concilio Vaticano II— las ideas de San Pablo: "la facilidad con que fue engañada Eva —no así Adán— muestra que el natural de la mujer es más propenso a la sugestión y al engaño que el hombre. El hombre no fue engañado. Su pecado consistió en ceder a la petición de Eva. Pero su inteligencia, su criterio, no se había nublado".⁷

La Iglesia ya no quema mujeres: ahora, gracias a ella, mueren víctimas del Sida (otro de los males inventados por Dios) y en abortos clandestinos, consecuencias de su campaña por la penalización del aborto y contra los anticonceptivos.

Notas:

1. Is. 45: 7.

2. Am. 3: 6.

3. Eclo. 25: 24.

4. 1Co. 14: 34.

5. 1Ti. 2: 11.

6. Henry Institor y Jakob Sprenger, *Il martello delle streghe*, Marsilio Editori, Venezia, 1977, p. 95.

7. *Biblia comentada*, tomo VI, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1965-1970, p. 990.

Este escrito acompañó la obra de igual título expuesta en la Sala 12 del Centro Cultural Recoleta, en la colectiva *Dando vuelta al poder*, inaugurada el 6 de mayo de 2004



Sin título, collage de Fillipo Lippi y L'Erotisme Chinoise, 1986. Serie *Collages y Relecturas de la Biblia*. Fotocopia en papel opalina de 220 gramos, ∞ . Firmado por León Ferrari. 42 x 30 cm. Colección Alicia y León Ferrari. Foto Alejandra Urresti.

Untitled, collage by Fillipo Lippi and L'Erotisme Chinoise, 1986. *Collages and Re-readings of the Bible* series. Photocopy on 220-gramme opaline paper, ∞ . Signed by León Ferrari. 42 x 30 cm. Alicia and León Ferrari Collection. Photo Alejandra Urresti.



Cantares I. 1. 13, "Mi amado es para mí un manojito de mirra que reposa en mis pechos, / 14. Racimo de flores de albeña / En las viñas de En-Gad! / Es para mí mi amado". Estampa china, Jehová, Miguel Ángel, *Capilla Sixtina*, collage, 1986. Serie *Collages y Relecturas de la Biblia*. Fotocopia en papel opalina de 220 gramos, \times/∞ . Firmado por León Ferrari. 42 x 30 cm. Colección Alicia y León Ferrari. Foto Alejandra Urresti.

Songs I. 1. 13, *My Beloved Is Unto Me as a Bag of Myrrh, That Lieth Betwixt My Breasts, / 14. My Beloved Is Unto Me as a Cluster of Henna in the Vineyards of En-gedi*". Chinese print, Jehovah, Michelangelo, *Sistine Chapel*, collage, 1986. *Collages and Re-readings of the Bible* series. Photocopy on 220-gramme opaline paper, \times/∞ . Signed by León Ferrari. 42 x 30 cm. Alicia and León Ferrari Collection. Photo Alejandra Urresti.



Sin título, collage, 1988. Serie *Collages y Relecturas de la Biblia*. Fotocopia en papel opalina de 220 gramos, x/∞ . Firmado por León Ferrari. 42 x 30 cm. Colección Alicia y León Ferrari.

Untitled, collage, 1988. *Collages and Re-readings of the Bible* series. Photocopy on 220-gramme opaline paper, x/∞ . Signed by León Ferrari. 42 x 30 cm. Alicia and León Ferrari Collection.



"Jehová: No codiciarás a la mujer de tu prójimo (Deuteronomio 5, 21)". Moisés con las tablas de la ley, Biblia de Doré, 1865 + Grabado de Katsushika Hokusai (1760-1849), collage del libro *Biblia*, 1989. Serie *Collages y Relecturas de la Biblia*. Fotocopia en papel opalina de 220 gramos, $\times/2$. Firmado por León Ferrari. 42 x 30 cm. Colección Alicia y León Ferrari.

"Jehovah: Thou Shalt Not Covet Your Neighbour's Wife (Deuteronomy 5, 21)". *Moses with the Tablets of the Law*, Doré's Bible, 1865 + Engraving by Katsushika Hokusai (1760-1849), collage from the book *Biblia*, 1989. *Collages and Re-readings of the Bible* series. Photocopy on 220-gramme opaline paper, $\times/2$. Signed by León Ferrari. 42 x 30 cm. Alicia and León Ferrari Collection.



Helicóptero, collage, 1988. Serie *Collages y Relecturas de la Biblia*. Fotocopia en papel opalina de 220 gramos, x/∞ . Firmado por León Ferrari. 42 x 32 cm. Colección Alicia y León Ferrari.

Helicopter, collage, 1988. *Collages and Re-readings of the Bible* series. Photocopy on 220-gramme opaline paper, x/∞ . Signed by León Ferrari. 42 x 32 cm. Alicia and León Ferrari Collection.



Alas, collage, 2002. Serie *Collages y Relecturas de la Biblia*. De la serie *Electronic Art*. Fotocopia en papel opalina de 220 gramos, x/∞. Firmada por León Ferrari. 42 x 30 cm. Colección Alicia y León Ferrari.

Wings, collage, 2002. *Collages and Re-readings of the Bible* series. From the *Electronic Art* Series. Photocopy on 220-gramme opaline paper, x/∞. Signed by León Ferrari. 42 x 30 cm. Alicia and León Ferrari Collection.



Apocalipsis, collage, 1988. Serie *Collages y Relecturas de la Biblia*. Fotocopia en papel opalina de 220 gramos, x/∞ . Firmado por León Ferrari. 42 x 30 cm. Colección Alicia y León Ferrari.

Apocalypse, collage, 1988. *Collages and Re-readings of the Bible* series. Photocopy on 220-gramme opaline paper, x/∞ . Signed by León Ferrari. 42 x 30 cm. Alicia and León Ferrari Collection.



Ángel apocalíptico, collage, 1988. Serie *Collages y Relecturas de la Biblia*. Fotocopia en papel opalina de 220 gramos, \times/∞ . Firmado por León Ferrari. 42 x 30 cm. Colección Alicia y León Ferrari.

Apocalyptic Angel, collage, 1988. *Collages and Re-readings of the Bible* series. Photocopy on 220-gramme opaline paper, \times/∞ . Signed by León Ferrari. 42 x 30 cm. Alicia and León Ferrari Collection.



Casablanca, 2004. Video de León Ferrari y Ricardo Pons. Registro y edición: Ricardo Pons sobre una idea de León Ferrari. Banda sonora de performance realizada en 1980 por León Ferrari en São Paulo, Brasil. 3 minutos. Fotos Agustín Estrada.

White House, 2004. Video by León Ferrari and Ricardo Pons. Recording and editing: Ricardo Pons based on an idea by León Ferrari. León Ferrari's performance soundtrack, 1980, São Paulo, Brazil. 3 minutes. Photos Agustín Estrada.

Biografía

Biography

Ferrari was born in Buenos Aires, Argentina, in 1920. He began sculpting in clay in 1954. Five years later he produced *La primera fundación de Buenos Aires* (*The First Foundation of Buenos Aires*), a film by Fernando Birri based on an Oski painting. In the Sixties he started his abstract drawings and some other works where words appeared, like *Carta a un general* (*Letter to a General*), or *Cuadro escrito* (*Written Painting*), considered by Luis Camnitzer "the earliest example of political conceptualism." He also started a series of welded sculptures, which he finished in 1964 with *Torre de Babel* (*Babel Tower*). ¶ In 1965, at the Di Tella Awards, he presented *La civilización occidental y cristiana* (*Western and Christian Civilization*), a *Santero* figure of Christ crucified on an American bomber aeroplane. The piece was rejected. After that, he abandoned art and presented only a few pieces at collective political shows. He participated in the organisation of *Homenaje al Vietnam* (*Tribute to Vietnam*) in 1966, *Tucumán arde* (*Tucumán on Fire*) in 1968, and *Malvenido Rockefeller* (*Unwelcome Rockefeller*) in 1969. He composed the literary collage *Palabras ajenas* (*Other People's Words*) (a parallel between Johnson, Hitler, and Christian gods), edited by Falbo in 1967 and staged by Leopoldo Mahler (London, 1968), and by Pedro Asquini (Buenos Aires, 1973). In 1976 he collects a series of news reports on the repression in Argentina, published in 1984 under the title *Nosotros no sabíamos* (*We Didn't Know*). ¶ After the coup in Argentina (1976), and for political reasons, Ferrari moved with his family to São Paulo. There he experimented with photocopies, mail art, and lithographies. He also edited several art books. By 1980 he started the *Heliografías* (*Heliographies*) series, and made musical instruments that he used in several performances. He exhibited a few of these series in the Carrillo Gil Art Museum in Mexico City (1982). ¶ A year later he revisited political and religious topics in collages and illustrations for *Biblia* (*Bible*), in which he combined Catholic iconography with Eastern eroticism and contemporary images. By 1985 he created works featuring birds defecating on the Final Judgements of art history

(Michelangelo's and Giotto's, among others). In Buenos Aires, Ferrari exhibits *La Justicia* (*Justice*): a hen defecating on a pair of scales, a comment on justice in Argentina. ¶ He went back to Buenos Aires in 1991. There he started producing artworks focusing on religion. He also made cakes and sketched drawings that Noé Jitrik called "sign archaeologies." At the *Surrealismo Nuevo Mundo* (*New World Surrealism*) show, he presented two bottles with which he paid tribute to condoms, rejected by the Church as an AIDS-preventing method. By 1992 he began experimenting with fish, frogs, and newts. ¶ In 1997 he put together *Brailles: poemas de amor* (*Brailles: Love Poems*) by Borges, written on Man Ray's nude photographs. He also started juxtaposing biblical verses, religious images, and news reports. In that year he sent his first letter to the Pope, asking him to cancel the Final Judgement. The letter was signed by the CIHABAPAI, or the Unclean, Heretic, Apostate, Blasphemous, Atheist, Pagan, Agnostic, and Infidel Club, founded by Ferrari himself. In 2000 he requested the evacuation and demolition of hell. He never received an answer. ¶ In 2000, in the Instituto de Cooperación Iberoamericano (Latin American Institute of Co-operation, ICI), he exhibited *Infiernos e idolatrías* (*Hells and Idolatries*) as a protest against human and divine tortures. The exhibit provoked responses from Catholic groups, who prayed and threw a tear-gas grenade into the building. ¶ In late 2004 he presented a retrospective in the Recoleta Cultural Centre. The works criticising the Church and Christianity caused different reactions. Archbishop Bergoglio called it blasphemous. Closed down and then reopened by authorities, the exhibition provoked violence and demonstrations of support from different social segments. The controversy put Ferrari's name in the headlines of the world's most important newspapers. His work was internationally disseminated and valued. ¶ In December 2007 he was awarded the Golden Lion at the 52nd Venice Biennale. ¶ The jury awarded him the prize on grounds of aesthetic quality and ethical values. ¶ León Ferrari lives and works in Buenos Aires.

Nace en Buenos Aires, Argentina, en 1920. Comienza sus esculturas en cerámica en 1954. Cinco años más tarde produce *La primera fundación de Buenos Aires*, película de Fernando Birri basada en un cuadro de Oskí. Durante los sesenta inicia sus dibujos abstractos y otros donde aparece la palabra, como *Carta a un general* o *Cuadro escrito*, considerado por Luis Camnitzer "el más temprano ejemplo de conceptualismo político"; también inicia la serie de esculturas soldadas que culmina en 1964 con la *Torre de Babel*. ¶ En el Premio Di Tella de 1965 presenta *La civilización occidental y cristiana*, un Cristo de santería crucificado sobre un bombardero norteamericano, obra que fue rechazada. Después de esto abandona el arte, sólo presenta algunas obras en muestras políticas colectivas. Participa en la organización del *Homenaje al Vietnam* en 1966, de *Tucumán arde* en 1968, y de *Malvenido Rockefeller* en 1969. Compone el *collage* literario *Palabras ajenas* (paralelo entre Johnson, Hitler y los dioses cristianos), editado por Falbo en 1967, puesto en escena por Leopoldo Mahler (Londres, 1968) y por Pedro Asquini (Buenos Aires, 1973). Durante 1976 recopila un grupo de noticias sobre la represión en Argentina, publicado en 1984 con el título *No-sotros no sabíamos*. ¶ Después del golpe de Estado en Argentina (1976) se traslada, por razones políticas, con su familia a São Paulo. Allí experimenta con fotocopias, arte postal, litografías, videotexto, y edita varios libros de artista. Para 1980 comienza la serie *Heliografías* y realiza instrumentos musicales que utilizó en varias *performances*. Expone algunas de estas series en el Museo de Arte Carrillo Gil de la Ciudad de México (1982). ¶ Un año después retoma el tema político-religioso con *collages* e ilustraciones para la *Biblia*, en los cuales vincula la iconografía católica, el erotismo oriental e imágenes contemporáneas. Hacia 1985 crea obras con aves defecando sobre los Juicios Finales de la historia del arte (Miguel Ángel y Giotto, entre otros). En

Buenos Aires expone *La Justicia*: una gallina defecando sobre una balanza, un comentario acerca de la justicia en Argentina. ¶ Desde 1991 reside en Buenos Aires donde continúa haciendo arte en torno a la religión. También pasteles y dibujos que Noé Jitrik llama "arqueologías del signo". En la muestra *Surrealismo Nuevo Mundo* presenta una serie de botellas con homenajes al preservativo, rechazado por la Iglesia como forma de prevención del sida. Hacia 1992 inicia sus experiencias con peces, ranas y ajolotes. ¶ En 1997 realiza la serie *Brailles: poemas de amor* de Borges, escritos sobre desnudos de Man Ray, y de versículos bíblicos sobre imágenes religiosas y noticias periodísticas. Ese año envía la primera carta al Papa, pidiéndole la anulación del Juicio Final —firmada por el CIHABAPAI, Club de impíos herejes apostatas blasfemos ateos paganos agnósticos e infieles, que él mismo fundó—. En 2000 le solicita el desalojo y la demolición del infierno. Nunca recibió respuesta. ¶ Ese mismo año expone en el Instituto de Cooperación Iberoamericano (ICI) una muestra titulada *Infiernos e idolatrías*, contra las torturas humanas y divinas, que originó respuestas de grupos católicos, quienes rezaron y arrojaron una granada con gases lacrimógenos. ¶ A fines de 2004 presenta una retrospectiva en el Centro Cultural Recoleta. Las obras que criticaban a la Iglesia y al cristianismo causaron reacciones. El arzobispo Bergoglio la calificó de blasfema. Clausurada por la justicia y reabierta por la misma, la exposición provocó agresiones e inmensas manifestaciones de apoyo de diversos sectores de la sociedad. Las controversias colocaron su nombre en los encabezados de los principales diarios del mundo. Su obra fue internacionalmente difundida y valorada. ¶ En diciembre de 2007 recibe el León de Oro en la 52 Bienal de Venecia. El jurado consideró como valores la calidad estética de su obra tanto como su ética. ¶ León Ferrari vive y trabaja en Buenos Aires.

Main Individual Exhibitions

- 2008 *León Ferrari. Obras 1976-2008*, Museo de Arte Carrillo Gil, Mexico City.
Museo Juan B. Castagnino, Rosario, Argentina.
León Ferrari. Los músicos, Galería Florencia Braga Menéndez, Buenos Aires, Argentina.
- 2007 *León Ferrari*, Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires, Argentina.
- 2006 *León Ferrari. Poéticas e políticas, 1954-2006*, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brazil.
- 2004 *León Ferrari. Retrospectiva, obras 1954-2004*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina.
- 2000 *Infiernos e idolatrías*, Instituto de Cooperación Iberoamericano (ICI), Buenos Aires, Argentina.
- 1980 *A arte de León Ferrari*, Museu de Arte Moderna, São Paulo, Brazil.

Main Collective Exhibitions

- 2007 Venice Biennale, Querini Dubois Palace, Venice, Italy.
Documenta 12, Aue-Pavillon, Kassel, Germany.
- 1999 *Cantos paralelos. Visual Parody in Contemporary Argentinean Art*, Jack S. Blanton Museum of Art, University of Texas at Austin, Austin, TX, USA; Phoenix Art Museum, Phoenix, AZ, USA; Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, Colombia.
- Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, Queens Museum of Art, New York, NY, USA; Walker Art Center, Minneapolis, MN, USA; Miami Art Museum, Miami, FL, USA; Vancouver Art Gallery, Vancouver, Canada.
- 1968 *Tucumán arde*, Confederación General del Trabajo, Rosario y Buenos Aires, Argentina.

Main Publications

- León Ferrari, *Palabras ajenas*, Buenos Aires, Falbo Editor, 1967.
- León Ferrari, *Cuadro escrito*, Buenos Aires, Ediciones Licopodio, 1984.
- Andrea Giunta (ed.), *León Ferrari. Retrospectiva, obras 1954-2004*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta and MALBA-Colección Costantini, 2004; augmented edition, published in São Paulo by Cosacnaify as *León Ferrari. Retrospectiva, 1954-2006*.

Principales exposiciones individuales

- 2008 *León Ferrari. Obras 1976-2008*, Museo de Arte Carrillo Gil, Ciudad de México.
Museo Juan B. Castagnino, Rosario, Argentina.
León Ferrari. Los músicos, Galería Florencia Braga Menéndez, Buenos Aires, Argentina.
- 2007 *León Ferrari*, Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires, Argentina.
- 2006 *León Ferrari. Poéticas e políticas, 1954-2006*, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- 2004 *León Ferrari. Retrospectiva, obras 1954-2004*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina.
- 2000 *Infiernos e idolatrías*, Instituto de Cooperación Iberoamericano (ICI), Buenos Aires, Argentina.
- 1980 *A arte de León Ferrari*, Museu de Arte Moderna, São Paulo, Brasil.

Principales exposiciones colectivas

- 2007 Bial de Venecia, Palacio Querini Dubois, Venecia, Italia.
Documenta 12, Aue-Pavillon, Kassel, Alemania.
- 1999 *Cantos paralelos. Visual Parody in Contemporary Argentinean Art*, Jack S. Blanton Museum of Art, University of Texas at Austin, Austin, TX, USA; Phoenix Art Museum, Phoenix, AZ, USA; Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, Colombia.
Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s, Queens Museum of Art, New York, NY, USA; Walker Art Center, Minneapolis, MN, USA; Miami Art Museum, Miami, FL, USA; Vancouver Art Gallery, Vancouver, Canadá.
- 1968 *Tucumán arde*, Confederación General del Trabajo, Rosario y Buenos Aires, Argentina.

Principales publicaciones

- León Ferrari, *Palabras ajenas*, Buenos Aires, Falbo Editor, 1967.
- León Ferrari, *Cuadro escrito*, Buenos Aires, Ediciones Lycopodio, 1984.
- Andrea Giunta (ed.), *León Ferrari. Retrospectiva, obras 1954-2004*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta y MALBA-Colección Costantini, 2004; edición aumentada, publicada en São Paulo por Cosacnaify como *León Ferrari. Retrospectiva, 1954-2006*.

List of Illustrations

♦ **P. 8.** León Ferrari, 2002. Photo Ferdinando Scianna

Nevermore series, 1995

Photocopies on 220-gramme opaline paper, 16/50
Signed by León Ferrari. 42 x 30 cm
MACG Collection, INBA

- ♦ **P. 13.** *Flood* by Doré, 1860 + *Military Junta* (photo: Ministry of Public Information), collage.
- ♦ **P. 14.** *Nuncio Monsignor Calabresi with Galtieri* (photo: NA) + *The Lady in the Coven from Histoire de la magie* by P. Christian, Paris, 1870, collage.
- ♦ **P. 15.** *Videla, Massera, Agostí, and Cardinal Aramburu* (photo: Loracono) + *Dante's Inferno* by Doré, 1860, collage.
- ♦ **P. 16.** *Flag of the "Libertad" Frigate*, 1995 + *Silhouette of a Missing Man* (photo: Guillermo Kexel, 1983), collage.
- ♦ **P. 17.** *The "Libertad" Training Frigate + Massera* (photo: Ministry of Public Information) + *Newspapers: La Razón* 6/9/76, *La Opinión* 29/5/76 y 11/5/76, and *La Prensa* 3/5/76, collage.
- ♦ **Pages 18-19.** *Scilingo's Account to Horacio Verbitsky + The "Libertad" Training Frigate*, collage.
- ♦ **P. 20.** *Hitler with Boys + Videla and Massera with Boys*, collage.
- ♦ **P. 21.** *Hitler + Casa Rosada + Videla*, collage.
- ♦ **P. 22.** *Hellish Tortures*. From the book *Grant Kalendrier des Bergiers + Officer Saluting* (photo: Tony Valdez), collage.

Works 2004-2008

- ♦ **P. 27.** *Letter to the Pope for a Millenium Without Hell*, 2008. Gutta outliner on fabric. 100 x 70 cm. The Alicia and León Ferrari Collection. Photo Gustavo Lowry.
- ♦ **P. 28.** *Letter to the Society for the Prevention of Cruelty to Animals*, 2008. Gutta outliner on fabric. 100 x 70 cm. Alicia and León Ferrari Collection. Photo Gustavo Lowry.
- ♦ **P. 29.** *Second Letter to the Pope*, 2007. Gutta outliner on fabric. 100 x 70 cm. Alicia and León Ferrari Collection. Photo Gustavo Lowry.
- ♦ **P. 31.** Untitled, 2007. Gutta outliner on fabric. 70 x 50 cm. Alicia and León Ferrari Collection. Photo Agustín Estrada.
- ♦ **P. 33.** Untitled, 2008. Gutta outliner on fabric. 60 x 50 cm. Alicia and León Ferrari Collection. Photo Gustavo Lowry.
- ♦ **P. 36.** *Project x 4*, 2007. Relief of heliography x 4, cardboard on wood. 165 x 165 x 10 cm. Alicia and León Ferrari Collection. Photo Gustavo Lowry.
- ♦ **P. 37.** Untitled, 2007. Gutta outliner on fabric. 200 x 200 cm. Alicia and León Ferrari Collection. Photo Gustavo Lowry.
- ♦ **P. 39.** Untitled, 2006. Box with overwritten polyester and acrylic with gutta outliner. 105 x 70 x 8 cm. Alicia and León Ferrari Collection. Photo Gustavo Lowry.
- ♦ **P. 41.** Untitled, 2003. Box with feathers and plastic cockroaches. 100 x 70 x 11 cm. Alicia and León Ferrari Collection. Photo Gustavo Lowry.
- ♦ **Pages 42-43.** *Mice*, 2007. Wire structure with polyurethane foam and plastic mice. 130 x 160 x 20 cm. Alicia and León Ferrari Collection. Photo Agustín Estrada.
- ♦ **P. 44.** Untitled, 2006. Wire structure with polyurethane foam, cat and plastic mice. 60 x 35 x 37 cm. Alicia and León Ferrari Collection. Photo Gustavo Lowry.
- ♦ **P. 44.** Untitled, 2006. Wire structure with polyurethane foam and plastic mice. 53 x 62 x 45 cm. Alicia and León Ferrari Collection. Photo Gustavo Lowry.

We Didn't Know portfolio, 1976-1992

Photocopies on 220-gramme opaline paper, x/∞
Signed by León Ferrari. 42 x 30 cm
MACG Collection, INBA

- ♦ **P. 53.** *We Didn't Know*, cover.
- ♦ **P. 54.** *We Didn't Know*, p. 11.
- ♦ **P. 55.** *We Didn't Know*, p. 13.
- ♦ **P. 56.** *We Didn't Know*, p. 25.
- ♦ **P. 57.** *We Didn't Know*, p. 77.
- ♦ **P. 58.** *We Didn't Know*, p. 34.
- ♦ **P. 59.** *We Didn't Know*, p. 46.
- ♦ **P. 60.** León Ferrari at the *Espaço Alternativo* exhibition, Galpão in São Paulo, 1979.
- ♦ **P. 63.** *Western and Christian Civilization*, 1966. Plastic, oil paint, and plaster. 200 x 120 x 60 cm. The Alicia and León Ferrari Collection. Photo Ramiro Larrain.
- ♦ **P. 65.** *14 Performance Nights*, SESC, São Paulo, 1981. Performance with iron-bar musical instruments. León Ferrari Archive. Photos Loris Machado.

Writings series

Xerographic prints. 33 x 22 cm
MACG Collection, INBA

- ♦ **P. 67.** *Message*, 1979. Photo Adrián Rocha Novoa.
- ♦ **P. 69.** *Kama Sutra I*, ca. 1980. Photo Adrián Rocha Novoa.
- ♦ **P. 70.** *Secret-Sign Code*, 1979. Photo Adrián Rocha Novoa.
- ♦ **P. 71.** *Zoology*, 1979. Photo Adrián Rocha Novoa.

Chess series

Xerographic prints. 33 x 22 cm
MACG Collection, INBA

- ♦ **P. 73.** *P4CD*, 1979. Photo Adrián Rocha Novoa.
- ♦ **P. 75.** *P4R*, ca. 1980. Photo Adrián Rocha Novoa.

Labyrinths series

Xerographic prints. 33 x 22 cm
MACG Collection, INBA

- ♦ **P. 77.** *Adultery*, ca. 1980. Photo Adrián Rocha Novoa.
- ♦ **P. 78.** *Labyrinth I*, ca. 1980. Photo Adrián Rocha Novoa.

- ♦ **P. 79.** *The Girl in the Woods*, 1980. From the *Men* Series. Letrasel and Indian ink collage. 48 x 32,7 cm. The Alicia and León Ferrari Collection. Photo Adrián Rocha Novoa.

Heliographics

Heliographic prints
MACG Collection, INBA

- ♦ **P. 81.** *Southern Motorway*, 1980. 100 x 100 cm. Photo Gustavo Lowry.
- ♦ **P. 82.** *Rond Point 1*, 1981. 91 x 91 cm. Photo Gustavo Lowry.
- ♦ **P. 83.** *Rond Point 2*, 1981. 93 x 90 cm. Photo Gustavo Lowry.
- ♦ **P. 84.** *Plan*, 1980. 100 x 100 cm. Photo Gustavo Lowry.

- ♦ **P. 85.** *City*, 1980. 100 x 100 cm. Photo Gustavo Lowry.
- ♦ **Pages 86-87.** *Street*, 1980. 105 x 280 cm. Photo Gustavo Lowry.
- ♦ **Pages 88-89.** *Beds*, ca. 1982. 95 x 110 cm. Photo Gustavo Lowry.
- ♦ **P. 90.** Untitled, 1986. Heliographic print (lithography). 70 x 100 cm. Photo Gustavo Lowry.

L'Osservatore Romano series, 2000-2001

Photocopies on 220-gramme opaline paper, x/∞
Signed by León Ferrari. 42 x 32 cm
MACG Collection, INBA

- ♦ **P. 100.** *World Family Conference*, collage.
- ♦ **P. 101.** *Life Will Certainly Prevail*, collage.
- ♦ **P. 102.** *A Lay Society, in Which God Is Seldom Talked About, Needs Our Voice*, collage.
- ♦ **P. 103.** *Towards Full Unity*, collage.
- ♦ **P. 108.** *Opening Doors to Christ*, collage.
- ♦ **P. 109.** *Forgiveness and Reconciliation are Essential for True Personal and Social Renovation*, collage.
- ♦ **P. 110.** *Pope John Paul II's Apostolic Letter*, collage.
- ♦ **P. 111.** *Faith Is Based on Peter's Rock*, collage.
- ♦ **P. 116.** *Spread in the World the Light of the Gospel So That It Can Change the Face of History*, collage.
- ♦ **P. 117.** *Christ Has Come to Bring Us Peace*, collage.

Collages and Re-readings of the Bible series

Photocopies on 220-gramme opaline paper, x/∞
Signed by León Ferrari. 42 x 30 cm
Alicia and León Ferrari Collection

- ♦ **P. 124.** Untitled, collage by Filippo Lippi and L'Erotisme Chinoise, 1986. Photo Alejandra Urresti.
- ♦ **P. 125.** *Songs I. 1. 13. y Beloved Is Unto Me as a Bag of Myrrh, That Lieth Betwixt My Breasts, / 14. My Beloved Is Unto Me as a Cluster of Henna in the Vineyards of En-gedi*, Chinese print, Jehovah, Michelangelo, *Sistine Chapel*, collage, 1986. Photo Alejandra Urresti.
- ♦ **P. 126.** Untitled, collage, 1988.
- ♦ **P. 127.** "Jehovah: Thou Shalt Not Covet Your Neighbour's Wife (Deuteronomy 5, 21)". *Moses with the Tablets of the Law*, Doré's Bible, 1865 + Engraving by Katsushika Hokusai (1760-1849), collage from the book *Biblia*, 1989.
- ♦ **P. 128.** *Helicopter*, collage, 1988.
- ♦ **P. 129.** *Wings*, collage, 2002. From the *Electronic Art Series*.
- ♦ **P. 130.** *Apocalypse*, collage, 1988.
- ♦ **P. 131.** *Apocalyptic Angel*, collage, 1988.

- ♦ **P. 132.** *White House*, 2004. Video from León Ferrari and Ricardo Pons. Record and edition: Ricardo Pons about some León Ferrari's idea. León Ferrari's performance soundtrack, 1980, São Paulo, Brazil. 3 minutes. Photo Agustín Estrada.

♦ **Pages 140-141.** Panoramic view of the *León Ferrari. Works 1976-2008* exhibition in the Carrillo Gil Art Museum. Photo Agustín Estrada.

Lista de imágenes

♦ P. 8. León Ferrari, 2002. Foto Ferdinando Scianna.

Serie *Nunca más*, 1995

Fotocopia en papel opalina de 220 gramos, 16/50
Firmado por León Ferrari. 42 x 30 cm
Colección MACG, INBA

- ♦ P. 13. *Diluvio* de Doré, 1860 + *Junta Militar* (foto: Secretaría de Información Pública), collage.
- ♦ P. 14. *Nuncio monseñor Calabresi con Galtieri* (foto: NA) + *La dama del aquelarre de Histoire de la magie* de P. Christian, París, 1870, collage.
- ♦ P. 15. *Videla, Massera, Agosti y el cardenal Aramburu* (foto: Loliácono) + *Infierno del Dante* de Doré, 1860, collage.
- ♦ P. 16. *Bandera de la fragata "Libertad"*, 1995 + *Siluetas de desaparecidos* (foto: Guillermo Kexel, 1983), collage.
- ♦ P. 17. *Fragata-escuela "Libertad"* + *Massera* (foto: Secretaría de Información Pública) + Noticias de los diarios: *La Razón* 6/9/76, *La Opinión* 29/5/76 y 11/5/76, y *La Prensa* 3/5/76, collage.
- ♦ Pp. 18-19. *Relato de Scilingo a Horacio Verbitsky* + *Fragata-escuela "Libertad"*, collage.
- ♦ P. 20. *Hitler con chicos* + *Videla y Massera con chicos*, collage.
- ♦ P. 21. *Hitler* + *Casa Rosada* + *Videla*, collage.
- ♦ P. 22. *Torturas infernales*, del libro *Grant Kalendrier des Bergiers* + *Oficial haciendo la venia* (foto: Tony Valdez), collage.

Obras 2004-2008

- ♦ P. 27. *Carta al Papa por un milenio sin infiernos*, 2008. Delineador guta sobre tela. 100 x 70 cm. Colección Alicia y León Ferrari. Foto Gustavo Lowry.
- ♦ P. 28. *Carta a la Sociedad Protectora de Animales*, 2008. Delineador guta sobre tela. 100 x 70 cm. Colección Alicia y León Ferrari. Foto Gustavo Lowry.
- ♦ P. 29. *Segunda carta al Papa*, 2007. Delineador guta sobre tela. 100 x 70 cm. Colección Alicia y León Ferrari. Foto Gustavo Lowry.
- ♦ P. 31. Sin título, 2007. Delineador guta sobre tela. 70 x 50 cm. Colección Alicia y León Ferrari. Foto Agustín Estrada.
- ♦ P. 33. Sin título, 2008. Delineador guta sobre tela. 60 x 50 cm. Colección Alicia y León Ferrari. Foto Gustavo Lowry.
- ♦ P. 36. *Proyecto x 4*, 2007. Relieve de la heliografía x 4, cartón sobre madera. 165 x 165 x 10 cm. Colección Alicia y León Ferrari. Foto Gustavo Lowry.
- ♦ P. 37. Sin título, 2007. Delineador guta sobre tela. 200 x 200 cm. Colección Alicia y León Ferrari. Foto Gustavo Lowry.
- ♦ P. 39. Sin título, 2006. Caja con poliéster y acrílico escritos con delineador guta. 105 x 70 x 8 cm. Colección Alicia y León Ferrari. Foto Gustavo Lowry.
- ♦ P. 41. Sin título, 2003. Caja con plumas y cucarachas de plástico. 100 x 70 x 11 cm. Colección Alicia y León Ferrari. Foto Gustavo Lowry.
- ♦ Pp. 42-43. *Lauchas*, 2007. Estructura de alambre con espuma de poliuretano y lauchas de plástico. 130 x 160 x 20 cm. Colección Alicia y León Ferrari. Foto Agustín Estrada.
- ♦ P. 44. Sin título, 2006. Estructura de alambre con espuma de poliuretano con gato y lauchas de plástico. 60 x 35 x 37 cm. Colección Alicia y León Ferrari. Foto Gustavo Lowry.
- ♦ P. 44. Sin título, 2006. Estructura de alambre con espuma de poliuretano y lauchas de plástico. 53 x 62 x 45 cm. Colección Alicia y León Ferrari. Foto Gustavo Lowry.

Carpeta *Nosotros no sabíamos*, 1976-1992

Fotocopia en papel opalina de 220 gramos, x/∞
Firmado por León Ferrari. 42 x 30 cm
Colección MACG, INBA

- ♦ P. 53. *Nosotros no sabíamos*, tapa.
- ♦ P. 54. *Nosotros no sabíamos*, p. 11.
- ♦ P. 55. *Nosotros no sabíamos*, p. 13.
- ♦ P. 56. *Nosotros no sabíamos*, p. 25.
- ♦ P. 57. *Nosotros no sabíamos*, p. 77.
- ♦ P. 58. *Nosotros no sabíamos*, p. 34.
- ♦ P. 59. *Nosotros no sabíamos*, p. 46.
- ♦ P. 60. León Ferrari en la exposición *Espacio alternativo*, Galpão de São Paulo, 1979.
- ♦ P. 63. *La civilización occidental y cristiana*, 1966. Plástico, óleo y yeso. 200 x 120 x 60 cm. Colección Alicia y León Ferrari. Foto Ramiro Larraín.
- ♦ P. 65. *14 noches de performance*, SESC, São Paulo, 1981. Performance con instrumentos musicales de barras de acero. Archivo León Ferrari. Fotos Loris Machado.

Serie *Escrituras*

Impresión xerográfica. 33 x 22 cm
Colección MACG, INBA

- ♦ P. 67. *Mensaje*, 1979. Foto Adrián Rocha Novoa.
- ♦ P. 69. *Kama Sutra I*, ca. 1980. Foto Adrián Rocha Novoa.
- ♦ P. 70. *Código de señales secretas*, 1979. Foto Adrián Rocha Novoa.
- ♦ P. 71. *Zoología*, 1979. Foto Adrián Rocha Novoa.

Serie *Ajedrez*

Impresión xerográfica. 33 x 22 cm
Colección MACG, INBA

- ♦ P. 73. *P4CD*, 1979. Foto Adrián Rocha Novoa.
- ♦ P. 75. *P4R*, ca. 1980. Foto Adrián Rocha Novoa.

Serie *Laberintos*

Impresión xerográfica. 33 x 22 cm
Colección MACG, INBA

- ♦ P. 77. *Adulterio*, ca. 1980. Foto Adrián Rocha Novoa.
- ♦ P. 78. *Laberinto I*, ca. 1980. Foto Adrián Rocha Novoa.

- ♦ P. 79. *La chica del bosque*, 1980. De la serie *Hombres*. Collage de letraset y tinta china. 48 x 32,7 cm. Colección Alicia y León Ferrari. Foto Adrián Rocha Novoa.

Heliografías

Impresión heliográfica
Colección MACG, INBA

- ♦ P. 81. *Autopista del Sur*, 1980. 100 x 100 cm. Foto Gustavo Lowry.
- ♦ P. 82. *Rond Point I*, 1981. 91 x 91 cm. Foto Gustavo Lowry.
- ♦ P. 83. *Rond Point 2*, 1981. 93 x 90 cm. Foto Gustavo Lowry.
- ♦ P. 84. *Planta*, 1980. 100 x 100 cm. Foto Gustavo Lowry.
- ♦ P. 85. *Cidade*, 1980. 100 x 100 cm. Foto Gustavo Lowry.

♦ Pp. 86-87. *Rua*, 1980. 105 x 280 cm.

Foto Gustavo Lowry.

♦ Pp. 88-89. *Camas*, ca. 1982. 95 x 110 cm. Foto Gustavo Lowry.

♦ P. 90. Sin título, 1986. Impresión heliográfica (litografía). 70 x 100 cm. Foto Gustavo Lowry.

Serie *L'Osservatore Romano*, 2000-2001

Fotocopia en papel opalina de 220 gramos, x/∞
Firmado por León Ferrari. 42 x 32 cm
Colección MACG, INBA

- ♦ P. 100. *Encuentro mundial de familias*, collage.
- ♦ P. 101. *Ciertamente, la vida vencerá*, collage.
- ♦ P. 102. *Una sociedad laica, en la que se habla cada vez menos de Dios, necesita vuestra voz*, collage.
- ♦ P. 103. *Hacia la unidad plena*, collage.
- ♦ P. 108. *Abrir las puertas a Cristo*, collage.
- ♦ P. 109. *El perdón y la reconciliación son imprescindibles para una auténtica renovación personal y social*, collage.
- ♦ P. 110. *Carta apostólica del papa Juan Pablo II*, collage.
- ♦ P. 111. *La fe se basa en la roca de Pedro*, collage.
- ♦ P. 116. *Diffundit en el mundo la luz del Evangelio para que pueda cambiar la faz de la historia*, collage.
- ♦ P. 117. *Cristo ha venido a traernos la paz*, collage.

Serie *Collages y Relecturas de la Biblia*

Fotocopia en papel opalina de 220 gramos, x/∞
Firmado por León Ferrari. 42 x 30 cm
Colección Alicia y León Ferrari

- ♦ P. 124. Sin título, collage de Fillipo Lippi y *L'Erotisme Chinoise*, 1986. Foto Alejandra Urresti.
- ♦ P. 125. Cantares I. 1. 13, "Mi amado es para mí un manojito de mirra que reposa en mis pechos, / 14. Racimo de flores de albeña / En las viñas de En-Gad / Es para mí mi amado". Estampa china, Jehová, Miguel Ángel, *Capilla Sixtina*, collage, 1986. Foto Alejandra Urresti.
- ♦ P. 126. Sin título, collage, 1988.
- ♦ P. 127. "Jehová: No codiciarás a la mujer de tu prójimo (Deuteronomio 5, 21)". *Moisés con las tablas de la ley*, Biblia de Doré, 1865 + Grabado de Katsushika Hokusai (1760-1849), collage del libro *Biblia*, 1989.
- ♦ P. 128. *Helicóptero*, collage, 1988.
- ♦ P. 129. *Alas*, collage, 2002. De la serie *Electronic Art*.
- ♦ P. 130. *Apocalipsis*, collage, 1988.
- ♦ P. 131. *Ángel apocalíptico*, collage, 1988.

- ♦ P. 132. *Casablanca*, 2004. Video de León Ferrari y Ricardo Pons. Registro y edición: Ricardo Pons sobre una idea de León Ferrari. Banda sonora de performance realizada en 1980 por León Ferrari en São Paulo, Brasil. 3 minutos. Foto Agustín Estrada.

♦ Pp. 140-141. Panorámica de la exposición *León Ferrari. Obras 1976-2008* en el Museo de Arte Carrillo Gil. Foto Agustín Estrada.





**CONSEJO NACIONAL PARA
LA CULTURA Y LAS ARTES /
NATIONAL COUNCIL FOR
CULTURE AND ARTS**

Sergio Vela
Presidente / Chairman

**INSTITUTO NACIONAL
DE BELLAS ARTES / NATIONAL
INSTITUTE OF FINE ARTS**

María Teresa Franco
Directora general / Director General

Ricardo Calderón Figueroa
Subdirector general de Bellas Artes
/ Assistant Director

Santiago Espinosa de los Monteros
Coordinador nacional de Artes
Plásticas / National Visual Arts
Coordinator

José Manuel Rueda Smithers
Director de Difusión y Relaciones
Públicas / Campaigning and Public
Relations Director

EXPOSICIÓN / EXHIBITION

Andrea Giunta y Liliana Piñeiro
Curadoras / Curators

Ruth Estévez
Coordinación / Coordination

Liliana Piñeiro
Diseño museográfico /
Museography Design

Vanía Rojas
Coordinación de museografía
y montaje / Museography and
Montage Coordination

**Ernesto Martínez, Omar Cruz
y Minerva Jalil**
Prensa y difusión / Press and
Campaigning

Tassiana Núñez
Diseño gráfico / Graphic Design

**Julieta Zamorano Ferrari,
Marcela Roberts, Andrea Wain**
Documentación y archivo
/ Documentation and Archive

Lucía Álvarez y Alesha Mercado
Gestión / Management

Santiago Pérez
Registro y control de obra /
Artwork Registry and Control

**Hugo Hidalgo, Juan Hernández,
Mario Bocanegra, Benito Hernández
y Ángel Chávez**
Museografía y montaje MACG
/ MACG Museography and Montage

**MUSEO DE ARTE CARRILLO GIL
CARRILLO GIL ART MUSEUM**

Itala Schmelz
Directora / Chairwoman

Vanía Rojas
Subdirectora de desarrollo
/ Development Vice-chairwoman

Víctor Palacios
Curador en jefe / Chief Curator

Ernesto Martínez
Subdirector de difusión y
comunicación / Campaigning and
Communications Vice-chairman

Leticia García
Subdirectora administrativa /
Administrations Vice-chairwoman

Sofía Olascoaga
Jefa del departamento de educación
/ Chief of the Education Department

Lucía Álvarez
Jefa del departamento de desarrollo /
Chief of the Development Department

Ruth Estévez
Curadora de arte contemporáneo
/ Contemporary Art Curator

Alberto Torres
Curador de la Colección MACG
/ MACG Collection Curator

Roberto Barajas
Asistente de curaduría
/ Assistant Curator

Santiago Pérez
Registro y control de obra
/ Artwork Registry and Control

Azul Aquino
Coordinadora editorial
/ Editorial Coordinator

Omar Cruz y Minerva Jalil
Prensa y difusión /
Press and Campaigning

Tassiana Núñez
Diseño gráfico / Graphic Design

Alesha Mercado y Belén Sieiro
Asistentes de desarrollo producción
/ Production Development Assistants

Evelia Cruz
Asistente de Registro y control
de obra / Artwork Registry and
Control Assistant

**Carolina Alba, Margarita Pasten
y Francisco Torres**
Servicios educativos /
Educational Services

Hugo Hidalgo
Jefe de montaje / Montage Chief

Cynthia Grandini y Patricia Felguérez
Biblioteca / Library

Mario Bocanegra y Benito Hernández
Museografía / Museography

Juan Hernández y Ángel Chávez
Montaje / Montage

**Florentino Argueta, Emilia Hernández
y Susana Sandoval**
Administración / Administration

León Alfredo Balderas
Almacén / Storage

María del Carmen Ávalos
Secretaría de dirección /
Directorial Secretary

Miriam Almazán
Informática / Informatics

Zoila Palencia
Conmutador / Switchboard

Amelia Ocariz
Taquilla / Box-office

Porfirio González
Chofer / Driver

Fernando Nava
Jefe de seguridad / Chief of Security

**Gabriela Durán, Susana Gómez,
Zuraya González Beltrán
y Estefanie Ramírez**
Servicio social / Social Service

Claudia Figueiredo
Voluntaria / Volunteer

**ASOCIACIÓN DE AMIGOS
DEL MACG / ASSOCIATION
OF FRIENDS OF THE MACG**

Carmen Carrillo Tejero
Presidenta honoraria /
Honorary Chairwoman

Ester Echeverría
Presidenta / Chairwoman

**AGRADECIMIENTOS
ACKNOWLEDGEMENTS**

Adriana Malvido
Dirección General de Asuntos
Culturales del Ministerio
de Relaciones Exteriores de la
República Argentina / General
Manager of the Ministry of Foreign
Affairs of the Argentinean Republic



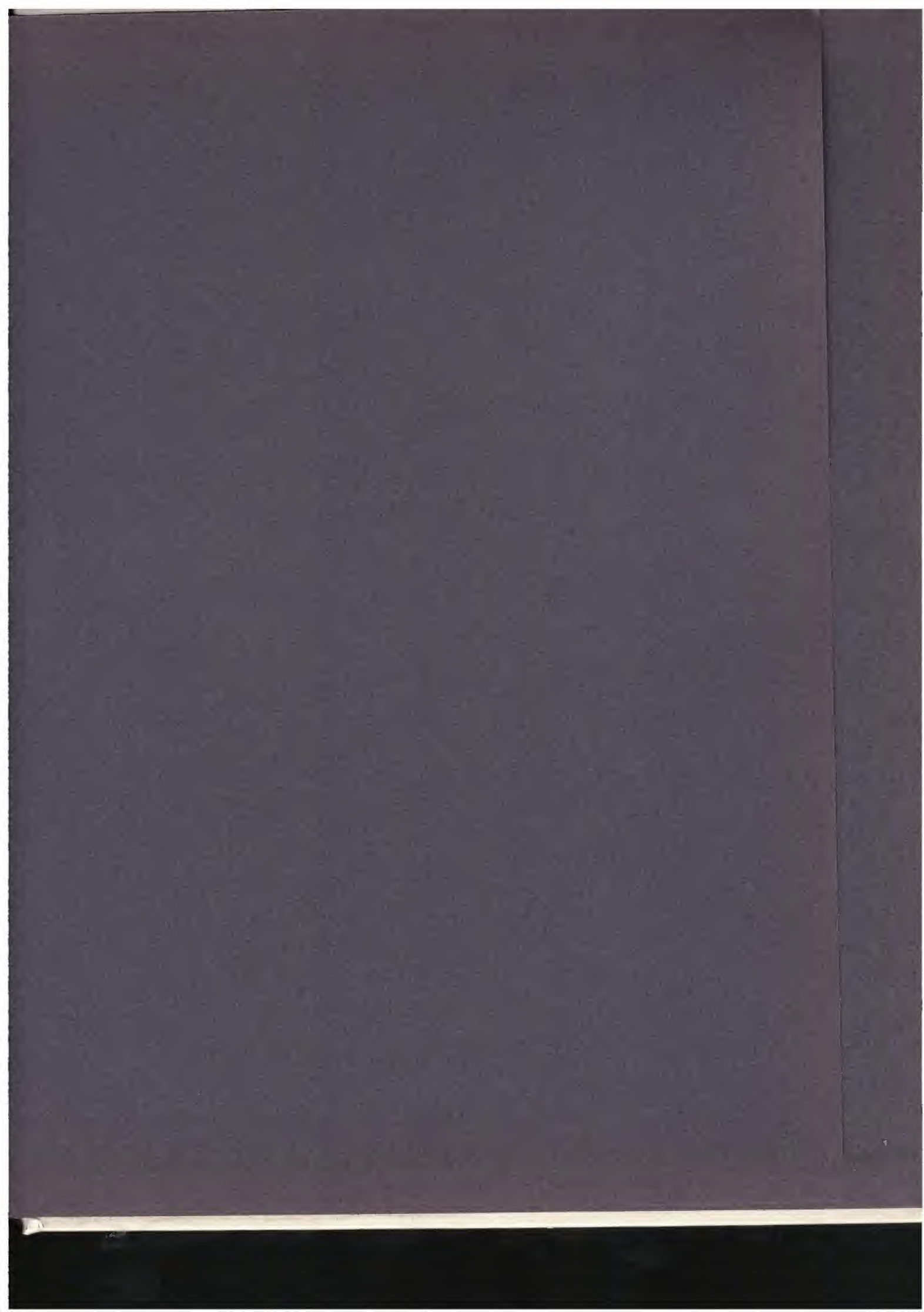
asociación de amigos del
museo de arte carrillo gil



Embajada de la
República Argentina

This book was published on the occasion of the *León Ferrari. Works 1976-2008* exhibition, which took place in the Carrillo Gil Art Museum from May to August 2008. ¶ It was printed in July 2008, in the Everbest Printing Co Ltd printing presses, China. ¶ For the formation of texts, the following font families were used: Trade Gothic, in its Medium and Oblique variants, and URW Egyptienne, in its Regular Narrow and Regular Narrow Oblique variants, as well as Medium Narrow and Medium Narrow Oblique. ¶ The interiors are printed on 157-gramme Gold East matt paper. The edition consists of 1,000 copies of which 25 are numbered and signed by the author.

Este libro se publicó con motivo de la exposición *León Ferrari. Obras 1976-2008*, que se llevó a cabo en el Museo de Arte Carrillo Gil, de mayo a agosto de 2008. ¶ Se terminó de imprimir en el mes de julio del mismo año, en las prensas de Everbest Printing Co Ltd, China. ¶ Para la formación de los textos se utilizaron las familias Trade Gothic, en sus variantes Medium y Oblique, y URW Egyptienne, en sus variantes Regular Narrow y Regular Narrow Oblique, y Medium Narrow y Medium Narrow Oblique. ¶ Los interiores están impresos sobre papel Gold East matt de 157 gramos. La edición consta de 1,000 ejemplares, de los cuales, 25 están numerados y firmados por el autor.



\$470.00

